

# TEGNER OG MAROKKO

Marokkansk samtidskunst

1. juni - 21. oktober 2018

Rudolph Tegnens Museum & Statuepark

Udstillingen er støttet af: VKRs Familiefond · KrogagerFonden  
Aage og Johanne Louis-Hansens Fond · 15. Juni Fonden · Knud Højgaards Fond  
Den Marokkanske Ambassade i Danmark · Flügger Helsing

Workshop for børn i samarbejde med Billedskolen Gribskov

NIKOLAJ  
KUNSTHAL



DAVIDS SAMLING

Samarbejder med Nikolaj Kunsthal og Davids Samling



## FORORD

Det var Johan, der startede ...

Vores første møde var helt tilbage i april 2015, hvor kurator Johan Zimsen Kristiansen skrev og spurgte, om vi ikke skulle lave en udstilling med marokkanske samtidskunstnere på Tegnernes Museum.

Johan Zimsen Kristiansen havde fundet udstillingen *Le Maroc Contemporain* på Institut du Monde Arabe i Paris i 2014 inspirerende og var vidende om, at Rudolph Tegner havde været i Marokko to gange. Senere, i 2016 på den sjette Marrakech Biennale, blev Johan især fascineret af et værk af Fatiha Zemmouri, hvor hun havde sat en kæmpemæssig sten i spænd mellem to mure, så publikum kunne mærke gysset ved at stå under den.

Rudolph Tegner var i Marokko to gange i sit liv: i 1905, som 31-årig, og i 1948-49, 2 år før sin død. Og inspirationen fra begge ture er tydelig både i hans tegninger og malerier, men også i et af hans skulpturelle hovedværker og museets udformning. Museets hoveddør har de udsmykninger, som man ser så uendelig mange porte bryste sig af i Marokko, og det sidste ufuldendte værk *De blinde* var inspireret af et sceneri, som hans kone Elna beskriver i sin dagbog.

Fatiha Zemmouri: *Á l'abri ... de rien / Sheltered ... from Nothing*, 2016. Den stedsspecifikke installation i El Badii paladset i Marrakech var Fatiha Zemmouris værk til den sjette Marrakech Biennale i 2016.



Dør i Marrakech.



Døren til Rudolph Tegnens Museum.

Spørgsmålet om, hvad Tegner kunne have mødt og været inspireret af, hvis det var i dag, han tog til Marokko, var nærliggende.

Johan og jeg tog på research til Marokko i marts 2017. Johan havde skabt kontakter til Etayeb Nadif, Fatiha Zemmouri og Youssef Ouchra, så vi havde nogle fastlagte møder. Men vi var også åbne for, hvor vi blev bragt hen i vores research. Vi lejede en bil og kørte 7 timer sydpå til Guelmim for at mødes med Etayeb Nadif – uden vejkort. Vi fik faktisk aldrig købt et kort, vi kunne navigere efter, men vi kom alligevel derhen, hvor vi skulle, gang på gang! Nadif introducerede os til sin kunst og tog os med ud i de nomadestammelandbyer, som udgør hans rødder og den kultur, som han skaber sin kunst ud fra. Rødderne er vigtige i forståelsen af Nadifs kunst.

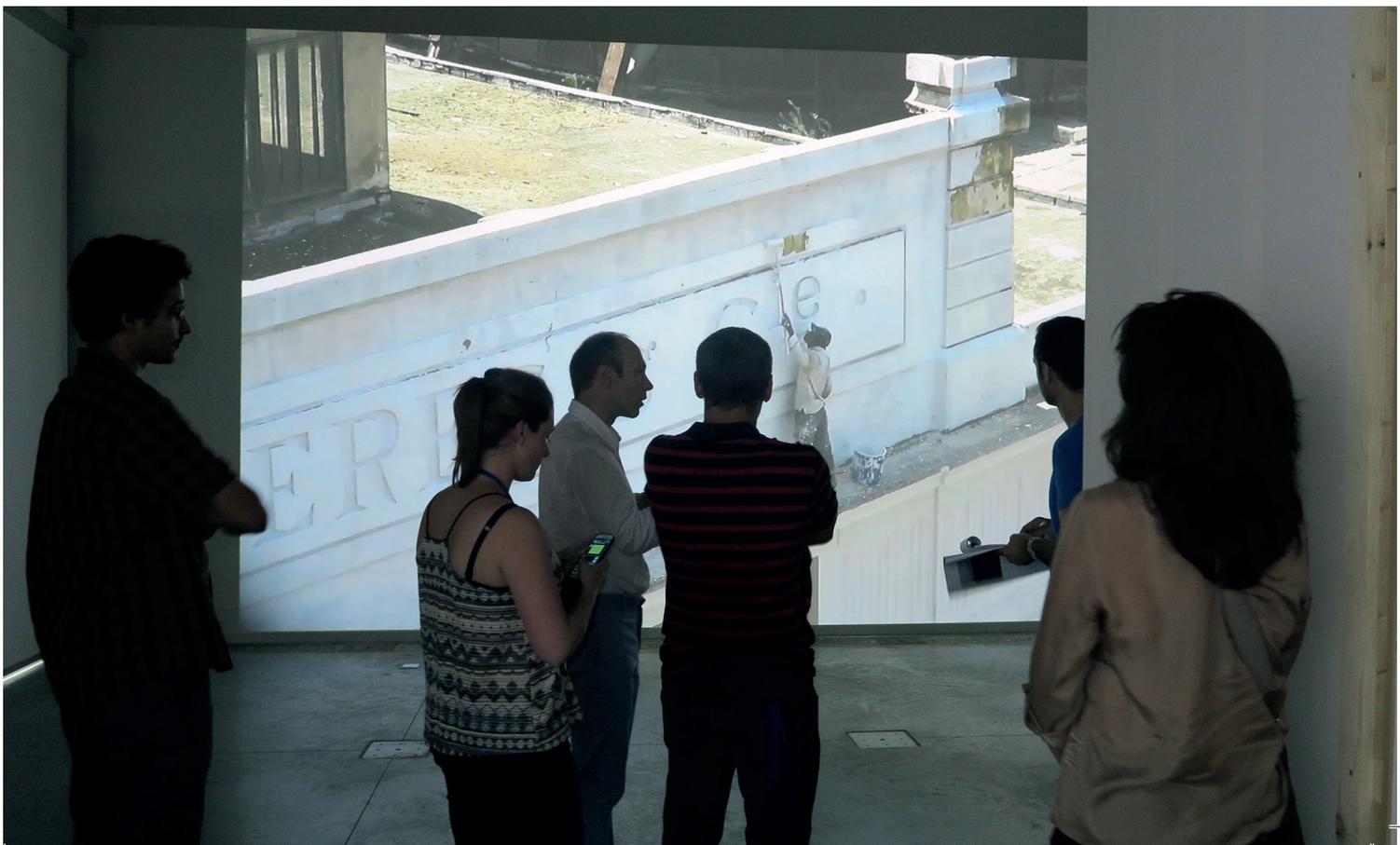
Nadif ledte os videre til ægteparret Manna Idaali og Hamza Sfar, hvor vi pludselig havnede udenfor alfarvej i en lille by, hvor alle byens mænd og et

par æsler var i gang med at støbe en vej lige uden for deres atelier. Larm og støv kunne ikke overdøve deres interessante værker. Det var en særlig stemning, vi blev en del af, her, hvor der var kindkys til os begge, og hvor Hamzas søster kærligt nussede sin brors hår, mens hun fortalte og hjalp med det engelske. Manna viste os sine værker, som kredser om kønspolitiske emner, og Hamza sine, som især kredser om de marokkanske, traditionsbundne objekter, men også om, at man skal være varsom med ikke at gentage fortidens fejltagelser, som kan føre til dannelse af barrierer og begrænsninger.

Herfra tog vi op til Agadir, hvor vi skulle mødes med Ismail Ahendouz og Youssef Ousaïd. Vi ankom langt senere ud på aftenen end beregnet, og heldigvis kunne et sent møde på et motorvejsmotel give os et indtryk af deres virke. Vi blev betagede af kunstnernes tanker, værker og kunnen. Det er Youssef, der har lavet grafikken til katalogets forside og plakaten.

Herfra tog vi videre til Casablanca, hvor vi mødte en smeltedigel af inspiration og nerve. Her mødtes vi med en ambitiøs Fatiha Zemmouri på La Galerie

Hassan Darsi: Zone d'incertitude, 2014. Video.





Hamza Errachid Sfar: Skitse til *Objet Amazigh*, 2018. Hængeobjekt i metal. 170 x 90 cm. Udformet som et traditionelt berbersmykke, båret af kvinderne i det sydlige Marokko, er hængeobjektet holdt i berberflagets farver. Det bærer et citat mod racisme fra koranen (et *Nous avons fait de vous des peuples et des tribus pour que vous vous entre-connaissiez*). Derved spørger Sfar til den diskrimination og de spændinger, som forekommer i dag - både mellem de mange forskellige etniske befolkningsgrupper internt i Marokko og globalt mellem lande og verdensdele.

38. Hun kørte os senere ud til et domicil, ejet af Hassan Darsi, der fungerer som en sammenslutning *La Source du Lion* for kunstnere og tænkere, og hvor vi skulle mødes med Youssef Ouchra. Det udmundede i en middag med Fatiha, Darsi, Youssef og Younes Baba-Ali og snakke om kunst og kultur. Vi blev blandt andet introduceret til den marokkanske sangerinde Oum, som ligger på Spotify. Det kan anbefales.

Det er møderne fra den rejse, der er grundlaget for udstillingen TEGNER OG MAROKKO. MAROKKANSK SAMTIDSKUNST i år. Om Tegner selv ville have fundet frem til netop disse marokkanske kunstnere, må jo stå ubesvaret hen, men de otte kunstnere er vores bedste bud på, hvad der rør sig på en del af den marokkanske kunstscene lige nu. Rodfæstelse i egen kultur kombineret med et blik rettet mod vestens konnotationer danner bro mellem den arabiske og vestlige kunstverden. Og hvis kunstnere er dem, der som seismografer fanger tendenser og retninger i et samfund, før en befolkning gør, lover det godt for fremtiden i verden.

Her i kataloget har professor i kunsthistorie og dr.phil. Jacob Wamberg skrevet om Rudolph Tegner og hans inspiration fra Marokko. Jacob Wamberg var en af kræfterne bag udgivelsen af Tegnens erindringer *Mod Lyset* og har skrevet forordet til disse.

Og den marokkanske kunsthistoriker Fatima-Zahra Lakrissa, der arbejder på Mohammed VI Museum of Modern and Contemporary Art i Rabat i Marokko, har skrevet om, hvordan kunstscenen i Marokko ser ud lige nu.

Kurator og kunsthistoriker Johan Zimsen Kristiansen har skrevet om udstillingen og de otte marokkanske kunstnere.

Så der er nok at tage fat på...  
God fornøjelse

*Luise Gomard*  
direktør på Rudolph Tegnens Museum & Statuepark



## Tegner og Marokko. Marokkansk samtidskunst

Hvad ville den danske billedhugger Rudolph Tegner (1873-1950) have set og oplevet, hvis han havde rejst i Marokko i dag? Netop det spørgsmål besvares faktisk ganske præcist, hvis man betragter bredden og flertydigheden i værkerne hos de i alt otte billedkunstnere, en lille bid af Marokko, som indgår i udstillingen *Tegner og Marokko. Marokkansk samtidskunst* på Rudolph Tegnernes Museum. Den marokkanskfødte sociolog og kulturteoretiker Abdelkebir Khatibi (1938-2009) skrev i 1983 en bog med titlen *Maghreb Pluriel*, hvori han redegjorde for den nordafrikanske region som kompleks og sammensat blandt andet på grund af sit tilhørsforhold til både det afrikanske kontinent, den arabiske kultur og Europa, på kryds og tværs af tider og overbevisninger<sup>1</sup>. Tilsvarende kan man med det enkelte land for øje måske derfor også tale om et *Maroc Pluriel*, et Marokko i flertal, som kunstnerisk glimrer ved sit omfattende rodnet, sin rækkevidde, sin diversitet og sit sofistikerede direkte og afklarede sprog<sup>2</sup>.

Den marokkanske samtidskunst tager del i en sociokulturel forandringsproces, hvor kritik og selvkritik går hånd i hånd, og hvor evnen til at tænke anderledes, et *pensée-autre*, er med til at forme og stille spørgsmål til en marokkansk eksistens og til tingenes tilstand. Det mellemværende med om-

Etayeb Nadif: Chertat, 2014. Chertat vises som live performance i København d. 31. maj 2018 i et samarbejde mellem Nikolaj Kunsthal og Rudolph Tegnernes Museum. Figuren Chertat optræder i hassaniernes fortællinger, hvor han rejser til fremmede steder med sine egne skikke og traditioner for at vække undren og gøre nysgerrig.



Rudolph Tegner: Hottentotdreng, 1905 og Jens Lund: En Hottentotdreng, 1905. Rudolph Tegner og Jens Lund (1871-1924) rejste i april 1905 sammen over Gibraltarstrædet på en kort tur til Tanger i Marokko. Besøget i Marokko er beskrevet i Rudolph Tegers erindringer *Mod Lyset*. Tegningerne af den marokkanske dreng stammer fra opholdet i Marokko i 1905 og viser den samme dreng, det samme motiv, tegnet fra to let forskellige vinkler.

givelserne, som kunsten på én måde repræsenterer, kommer på udstillingen til udtryk med vidt forskellig styrke og gennem vidt forskellige medier. Klarsynet, intelligent hos de lidt yngre billedkunstnere fra syd, Etayeb Nadif (f. 1989), Hamza Errachid Sfar (f. 1988) og Manna Idaali (f. 1985), der alle arbejder med en lokal og regional nomadisk berber-kulturarv i et globalt perspektiv. Skævt og tankevækkende hos Ismail Ahendouz (f. 1988) og Youssef Ousaïd (f. 1986), der begge blander træk fra landets historie og folkekultur med en international dimension i deres kunst på papir og i deres installationer. Intenst hos Youssef Ouchra (f. 1984) hvis performancekunst stringent kredser om et eksistentielt, indimellem åndeligt indhold. Med overblik hos internationalt etablerede Hassan Darsi (f. 1961) og hos Fatiha Zemmouri (f. 1966), der begge med sans for historie og materialitet afdækker deres omgivelser i blandt andet videoer, installationer og stedsspecifikke værker.

Samtidig prikker præsentationen af den marokkanske samtidskunst på Rudolph Tegners Museum også utilsigtet og indirekte kritisk til Tegers

egne marokkansk inspirerede værker og sproglige blik. Forandringen af det Marokko, af det franskstyrede protektorat, af stereotyperne og orientalismen, som delvis ligger til grund for i hvert fald enkelte af Tegners arbejder, manifesterer sig her i et antikonformt, kritisk og undersøgende sprog, hvor blik og udtryk splintres. Den marokkanske samtidskunst er i dag mangesidig og med en global omfangslogik og en stadig større rækkevidde<sup>3</sup>. Der er mentalt og kunstnerisk således meget langt fra Tegners sprogbrug, skitsebøger og kultegninger, *Hottentotdreng*, fra og om Marokko i 1905<sup>4</sup> til konkrete værker som Youssef Ouchras arbejde med en eksistentiel aktivitet midt mellem materie, materialitet og ånd i hans dervish-inspirerede performance *Décent-Dance*<sup>5</sup> og Etayeb Nadifs skarpt sete mælkeobjekt *Echakoua*, der undersøger den unge marokkaners verdensorientering som produktet af både en regional-lokal hassanikultur og transnationale impulser.

Youssef Ouchra: *Décent-Dance*, 2016. *Décent-Dance* vises som live performance i København d. 31. maj 2018 i et samarbejde mellem Nikolaj Kunsthal og Rudolph Tegners Museum. I København samarbejder Youssef Ouchra med den danske intermedialkunstner, fluxus og performancekunstner Eric Andersen.





Etayeb Nadif: Echakoua, 2014. Objekt. Metal, læder, reb. 80 x 80 x 110 cm. Titlen refererer til hassaniernes traditionelle mælkebeholdere i skind, her påført mærkater på arabisk og fransk fra en fransk mælkeproducent. Echakoua undersøger, hvordan marokkaneren i den sydlige del af landet opflaskes og præges af flere kulturer.

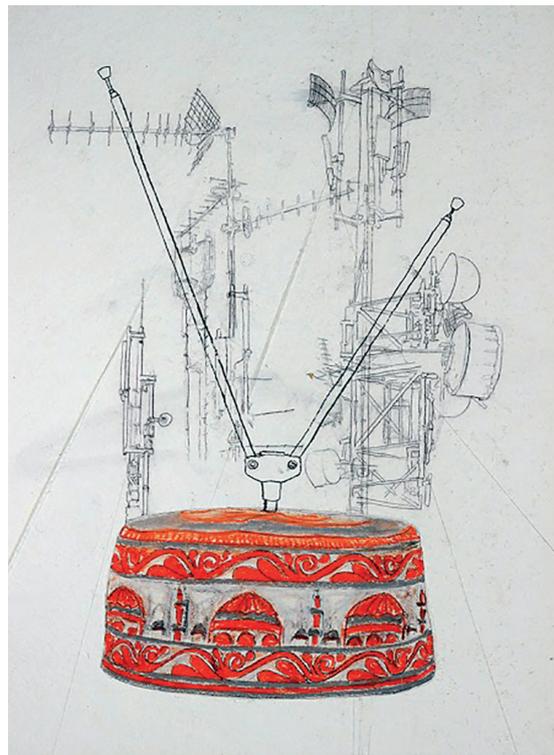
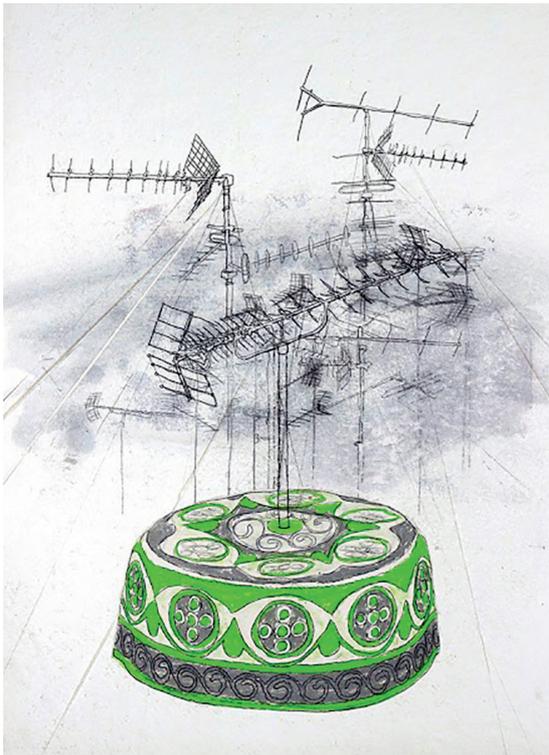
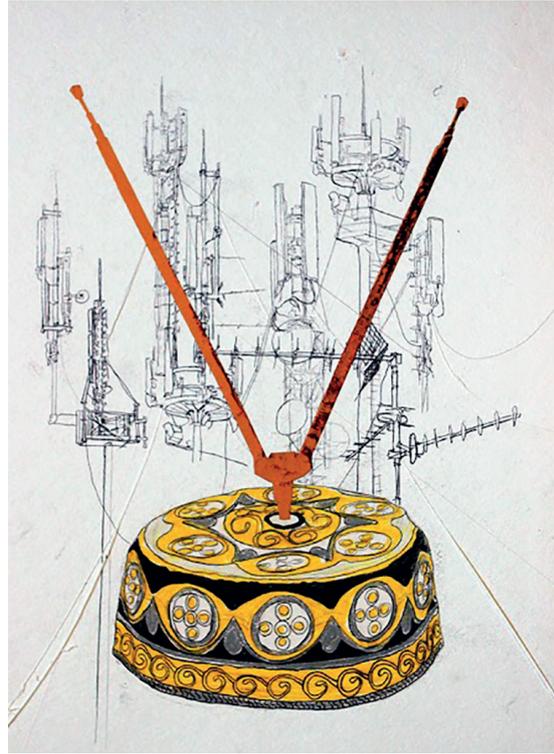
I lyset heraf kan overgangen fra Tegnernes moderne, vitalistiske kunst til den marokkanske samtidskunst også ses som en måde at formulere en række spørgsmål, der er nødvendige for at tænke anderledes, for at søge nye veje og gøre bevidst. Hvor og hvornår begynder og ophører for eksempel forestillingen om et eksotisk Marokko? Hvad betyder den stadig igangværende mentale afkolonisering for oplevelsen af marokkansk samtidskunst? Når Hassan Darsi i sit videoværk *Zone d'incertitude* maler og balancerer højt oppe på gesimsen af en forladt fransk protektoratsbygning, undersøger han på flere planer gyldigheden i samfundets og den enkelte borgers handlinger. Væk fra en lukket enhedskultur bevæger sig også Hamza Errachid Sfar, der med sit amazigh-smykke dekonstruerende spørger til diskrimination og ligestilling såvel nationalt i forholdet mellem Marokkos mange forskellige etniske befolkningsgrupper som internationalt<sup>6</sup>, og Ismail Ahendouz' under-



Hassan Darsi: Zone d'incertitude, 2014. Video.

fundige integrering af verdenssamfundet i den traditionelle, marokkanske, her berberudsmykkede hue. Disse værker har alle en flig af noget afklædende og undrende over sig, også i puffet til en både konserverende vestlig og konserverende nordafrikansk forståelseshorisont.

Den marokkanske samtidskunst handler derfor heller ikke nødvendigvis om at betragte "den anden" men måske snarere om at se eller opleve et opbrud, en skælven, i den eller det enkelte, i værket og i sin egen fastlåste viden<sup>7</sup>. Med afsæt i sine egne rødder i Saharas oprindelige nomadefolk stikker Manna Idaali i en række fotografiske selvportrætter til kvindens og mandens forskellige muligheder og værdier i samfundet, kvinden som halvt så meget værd eller halvt fejret. Youssef Ousaïd, der også har skabt udstillingens plakat, opløser i lige grad den faste form, når han reflekterer



Ismail Ahendouz: Uden titel, 2018. Tegning og collage. Hvert blad 50 × 40 cm.

▷ Manna Idaali: Uden titel, 2015. Fotografi. 40 × 30 cm.



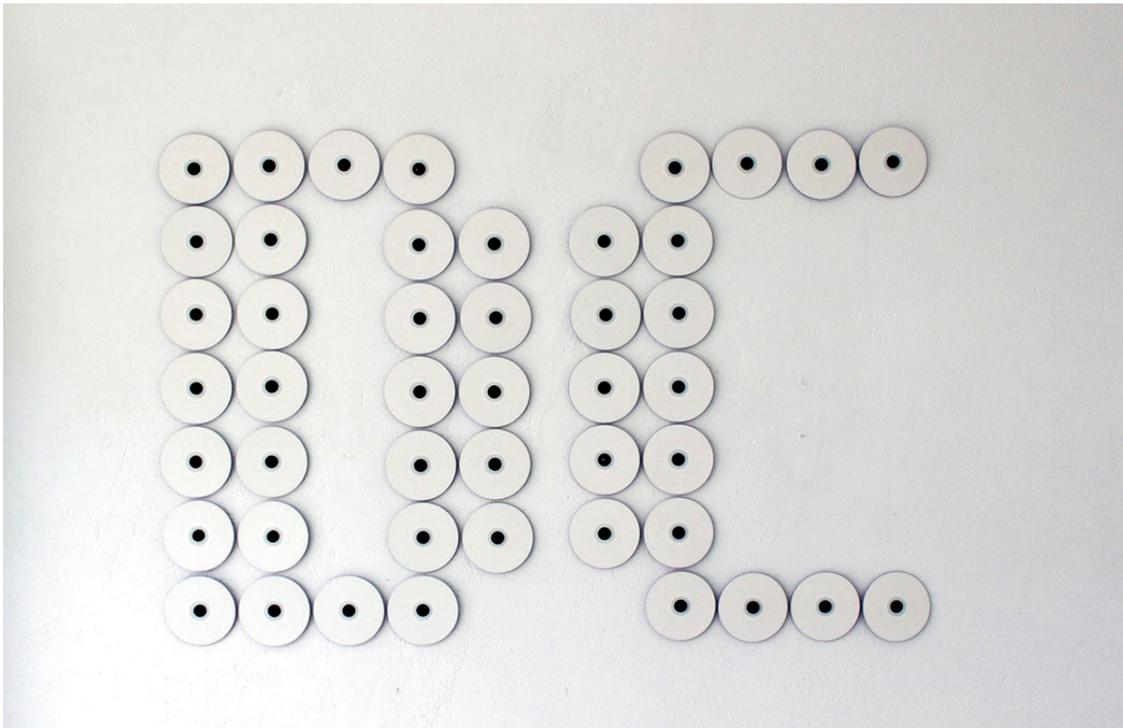
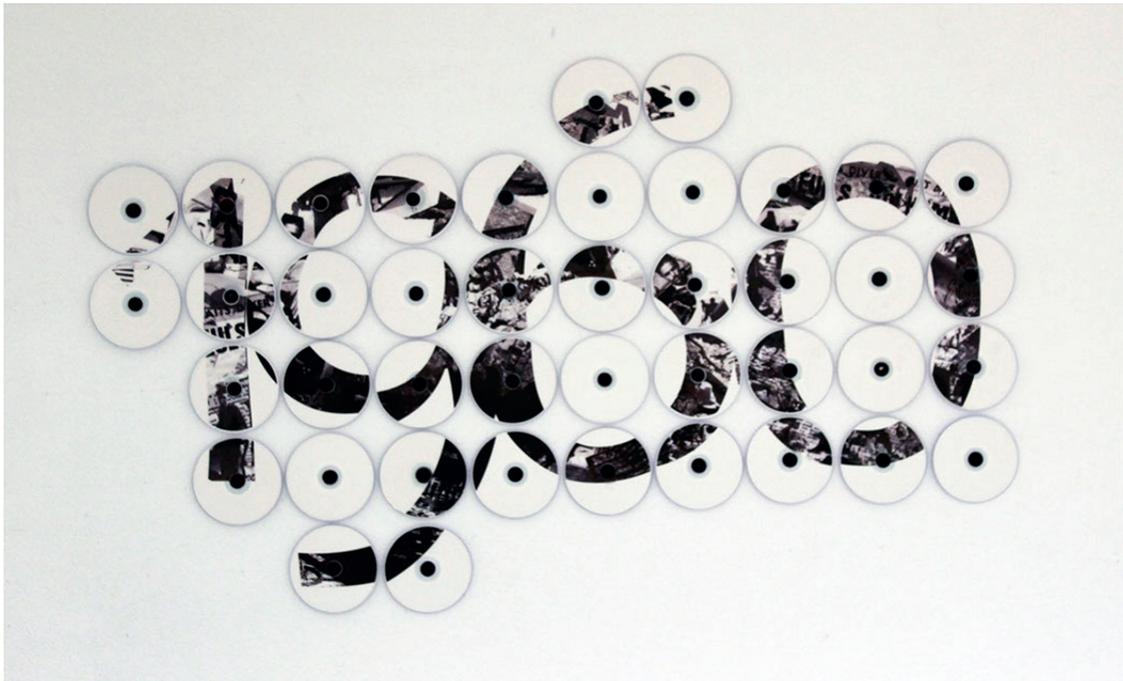


Manna Idaali: Uden titel, 2015. Med afsæt i sin egen baggrund i Saharas nomadekultur undersøger Manna Idaali i sine selvportrætter kvindens muligheder og forholdet mellem kønnene. Når en kvinde føder et dregebarn, maler hun ansigtet helt og fejrer det i 40 dage med sin familie og sit folk. Når kvinden føder en pige, maler hun sit ansigt halvt og fejrer det i 20 dage. Med sin fotografiske serie spørger Idaali til kønnenes position i en social og kvalitativ kontekst. Under malingen er mennesket det samme.

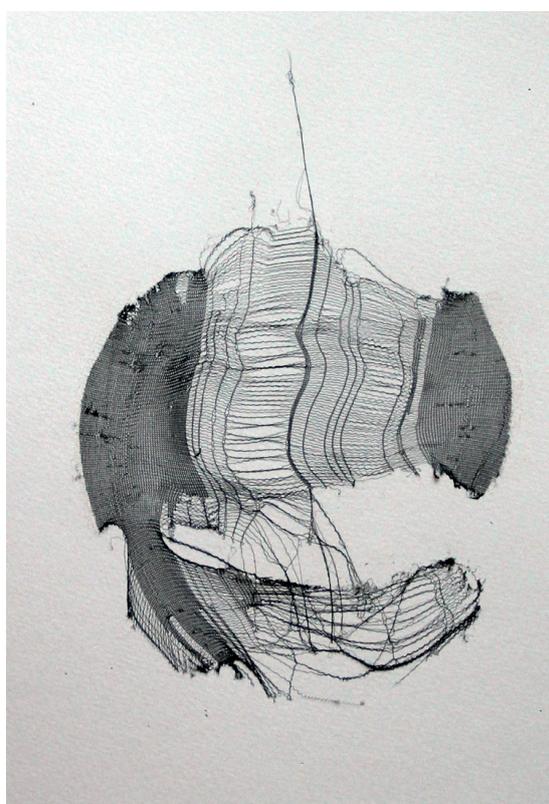
over erindringens og hukommelsens historiske forvitring, i dag den digitale videns og informations svind, i sin grafiske installation med cd'er og video.

Fatiha Zemmouris sort-hvide arbejder udgør et meget særegent og også dystert studie i rå proces og materialitet, hvor forgængeligheden og presset mod den rene skønhed, den menneskelige nydelse tvetydigt pibler frem og skaber affekt.

Den klassiske viden fra Rudolph Tegnens ufuldendte hovedværk *De Blinde fra Marrakech* fra 1949 får med eller i den marokkanske samtidskunst derved en overbygning. At orientere sig mod et her-og-nu og ikke mod én låst marokkansk identitet bliver et centralt punkt for den marokkanske samtidskunst. Den såkaldt ikke-vestlige kunst kan – hvis den da ikke for længst er



Youssef Ousaïd: Uden titel og CD > DC, 2013. CDer. Hver 90 × 150 cm. I installationen spørger Ousaïd til erindringens og hukommelsens forvitring. Året 1960 var præget af både fødsel og død. Det var året for det store jordskælv i Agadir, den første franske atomprøvesprængning, Elfenbenskystens uafhængighedserklæring, Andy Warhols første Pop Art malerier. Hvordan fungerer den følelsesmæssige og intelligente hukommelse?



Fatiha Zemmouri: Værker på papir, u.å.

blevet indarbejdet i en vestlig æstetik, som for eksempel de japanske træsnit, den arabiske ornamentik eller kalligrafien – godt støde til "den gode smag", til finkulturens konventioner. Det gælder også den marokkanske samtidskunst, der med sin indimellem viltre evne til at tænke i flere lag og forstå på flere niveauer samtidig af og til tager tid.

Ideen med projektet *Tegner og Marokko. Marokkansk samtidskunst* er da heller ikke et ønske om en bundet eller streng marokkansk dialog med Tegneres egne værker men en kunsthistorisk nysgerrighed efter at give eller gøre plads til et glimt af den marokkanske samtidskunst. Et nyt møde mellem Tegner og Marokko.

Johan Zimsen Kristiansen, kunsthistoriker mag.art. og kurator på *Tegner og Marokko. Marokkansk samtidskunst*

- 1 Khatibi, Abdelkebir: *Pensée-autre*, p. 16, p. 26. In: *Oeuvres de Abdelkebir Khatibi*. III Essais. Éditions de la différence. Paris, 2008.
- 2 Martin, Jean-Hubert et El Aroussi, Moulim: *Les arts visuels au Maroc*, p. 21. In: *Le Maroc Contemporain*. Institut du Monde Arabe. Paris, 2014.
- 3 El Yazami, Driss: *Reflets Sud. L'histoire, l'avenir*, p. 7. In: *Reflets Sud*. Fondation CDG. Rabat, 2016. Og: Martin, Jean-Hubert et El Aroussi, Moulim: *Les arts visuels au Maroc*, p. 22-23. In: *Le Maroc Contemporain*. Institut du Monde Arabe. Paris, 2014.
- 4 Tegner, Rudolph: *Mod Lyset*, p. 107-109. Aschehoug. København, 2005.
- 5 For dervishens dans, se: Khatibi, Abdelkebir: *Corps Oriental*, p. 102. In: *Oeuvres de Abdelkebir Khatibi*. III Essais. Éditions de la différence. Paris, 2008.
- 6 Martin, Jean-Hubert et El Aroussi, Moulim: *Les arts visuels au Maroc*, p. 22. In: *Le Maroc Contemporain*. Institut du Monde Arabe. Paris, 2014.
- 7 Derrida, Jacques: *Le monolinguisme de l'autre*, p. 115, 117-118, 124, 129. Éditions Galilée. Paris, 1996.

## Mod mørket: Tegner og Marokko

Jacob Wamberg

Rejser blev en livslang energikilde for Rudolph Tegner. Det var allerede som officersaspirant på korvetten Dagmar i 1888, at den 15-årige Tegner oplevede Akropolis og blev kaldet til kunsten<sup>1</sup>. Udover at arven fra Hellas kom til at gennemsyre Tegners skulptur – fra dekadent symbolisme, over kropsheroiserende vitalisme til munter Art Déco – ansporede den hans mange rejser gennem Europa og især middelhavslandene Spanien og Italien. Som det tydeligt fremgår af de mange rejsebeskrivelser i hans læsværdige erindringer *Mod lyset* (1943), var det *The Grand Tour*, den klassiske dannelsesrejse for adelen og siden kunstnerne, der spøjte og sørgede for, at Tegner omhyggeligt tilegnede sig stedernes seværdigheder af arkitektur, skulptur og maleri – efter 1911 i selskab med sin nytilkomne hustru Elna. En permanent base for denne europæiske dannelseshunger fik Tegner fra 1926, da han skuffet over den evindelige danske modgang slog sig ned i Paris-forstaden Meudon med Elna.

Dikteret af samme klassiske dannelseslogik kom det muslimske Nordafrika – herunder denne udstillings fokus, Marokko – til at udgøre Vesterlandets modsætning for Tegner: det fremmede, eksotiske, eventyrlige, irrationelle,

Rudolph Tegner: De Blinde fra Marrakech, gips (1949-50)



DE BLINDE I MARRAKECH  
1949-1950  
Sisse Apstein, Arbejde  
af papir og træ i Marrakech  
1951



Døren i Rudolph Tegers Museum.

utilgængelige – og på Tegers allersidste rejse også døden, som han gav uforglemmeligt udtryk i sit sidste ufuldendte hovedværk *De Blinde fra Marrakech* (1949-50). Længslen hinsides det klassisk humanistiske Europa blev sjovt nok vakt på den samme sejlads, der havde kastet Tegner i armene på Akropolis. Fra toppen af den ene af Herkulesøjlerne ved Gibraltar, omgivet af truende kanoner, skuede Tegner og hans kammerater "ud over det blåanende Middelhav, hvor langt borte i Soldisen et nyt Land kunne anes. Det var Afrika!"<sup>2</sup> Men modsat de fleste af sine jævnaldrende danske kunstnerkolleger fik Tegner også siden afløb for sin ungdoms nysgerrighed og besøgte det muslimske Nordafrika i flere omgange: 1905 (Marokko), 1930 (Ægypten, Libyen, Tunesien) og 1948-49 (Marokko igen). Hvad det fransk- og spanskdominerede sultanat Marokko angår, blev ballet åbnet med et otte dages besøg i Tanger i 1905, som han netop krydsede over til fra Gibraltar. Den dybere udforskning skete dog først med Tegers sene rejse, hvor ægteparret over en fire måneders periode, fra november til marts, kørte rundt i bil og besøgte Casablanca, Marrakech, Fez, Fédala og Atlasbjergene.

Ved hans sene tilbageblik på sin første lynvisit i Tanger i april 1905 mærker man tydeligt Tegnens djærve eksotisering af alt, hvad han oplevede – den holdning, den palæstinensisk-amerikanske litteraturhistoriker Edward Saïd senere døbte *orientalisme*.<sup>3</sup> Selv om det i dag er nemt at stemple Tegnens indstilling som kulturchauvinistisk, hvis ikke direkte racistisk, virker den egentlig mere som enfoldigt fascineret af det fremmede, han erfarer, end ondskabsfuldt nedladende. Tegner kan eksempelvis bemærke, at de sorte pramroere, der tog ham over fra Gibraltar, "saa sultne ud, men aad os dog ikke", ligesom menneskemængden beskrives som et "Eldorado af mærkelige Typer: kulsorte Negre med æventyrlige Turbaner, flade Næser og enorme Læber. Arabere klædt i sækkeagtige Tøjbylter med gule Tøfler paa de bare Ben, snu-sende Jøder, nøgne Unger af alle Blandingsracer og Farvenuancer."<sup>4</sup> Visuelle indtryk fra souk'ens folkeliv satte sig også spor i hans skitseblok, sammen med en solblændet udsigt fra hans hotelvindue og et helt panorama af den gulligt-hvide atlanterhavsby. Og det til trods for at en skrækindjagende deling soldater fra "Sultanens Garde" væltede hans staffeli om i støvet, formentlig i en cocktail af antikolonialistisk show-off og muslimsk billedskepsis<sup>5</sup>.

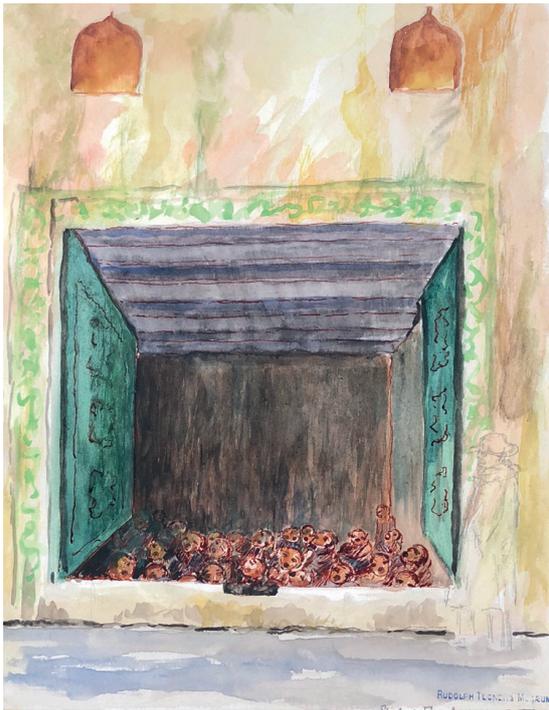
Ved tilbagekomsten til det nu rent franskstyrede protektorat 43 år efter virker blikket og holdningen egentlig forbløffende uændret (men det første besøg blev for ordenes vedkommende selvfølgelig allerede set på tidens afstand). Det er stadig det orientaliserende turistblik, der fortrylles af det brogede folkeliv, som det møder på markedspladser, i bazarer og det åbne land. Ifølge Elnas dagbog kan menneskemængden omgive ægteparret klaustrofobisk tæt, samtidig med at de basalt står udenfor. De får tydeligvis ikke lov at følge de indfødte ind bag medinaens lukkede husmure, hvor privatlivet holdes skjult. I sortkridtskitser og akvareller, hvoraf nogle bliver til oliemalerier, fæstner Tegner lige så distant som betaget de hugsiddende sælgere, en barber og hans kunde, en ildsluger, en spåmand og endog "en Heks fra Fez". Kunstnerens blik hæfter sig ved eksotiske lyssituationer, hvor silhuetter træder frem mod skjulte bål, eller folkemængden gøres sribet af skyggerne fra souk'ens overdækning. Selv om det nu er Elna, der er eneordførende i sine – i øvrigt velskrevne – breve og dagbøger, virker det som om, ægteparrets ord og billeder konvergerer mod et liv, de har delt tæt. I et brev fra nytårsdag 1949 bemærker hun:

Maroc er egentlig et hårdt og ubarmhjertigt land med sin sol og tørke som Danmark er det med sin blæst og regn – men hvor er befolkningen

mærkelig! Ingen udvikling i 2000 aar, udover den tvangsvaccinering for alt muligt, der er blevet dem paatvunget, men som holder epidemierne borte. Deres glæder er stadig slangebesværgere og ildslugere (hvilket ogsaa var vores daglige fornøjelser), spaamænd og skriverne, som stadig sidder på jorden i støvskyer, der naar himlen<sup>6</sup>.

Når Tegner i januar 1949 nedfælder den tætpakkede masse af børn, der befinder sig på bunden af en skaktagtig koranskole i Fez, kan vi således være sikre på, at det er akkurat samme scene Elna udfolder i brev lidt efter. Blandt de monotont syngende børn bemærker hun, i forlængelse af billedindtrykket, "en sammenhængende kropsmasse, der gyngede og vuggede i fælles rytme".<sup>7</sup> Lige så uforglemmeligt Koranen plantes i barnesindet, lige så meget ser hun i denne undervisningsmåde et fravær af udvikling.

Generelt er Tegnens skitser og oliemalerier lidt stive i streger og desuden præget af grelle og nogle gange lidt sødladne farver – en let sakkarin vammelhed, der i øvrigt synes at hjemsøge mange skulptører, der vender sig mod de fladere medier (fra Thorvaldsen til Henry Moore). I tidsspandet mellem 1905 og 1948 er Tegnens tegninger og malerier dog blevet mere modernistiske, dvs. de tillader sig en større forenkling og nogle gange også en forpint, ligesom forreven ekspressionisme. Denne *Spätstil* synes at falde kongenialt i hak med de omgivelser, Tegner indfanger på sin sene rejse. Som følge af det muslimske billedforbud var Marokko støvsuget for den voluminøse skulptur fra den klassiske tradition, som Tegner ellers var så glad for, og måske som del af samme ikonoklastiske tendens var menneskene, og især kvinderne tilhyllet, og bymiljøerne lukkede, med store ubrudte mure og små vinduer – en tendens, skitserne tydeligt registrerer og omsætter i den modernistiske betoning af forenklende flader. En lignende arkitektonisk lukkethed havde Tegner allerede dyrket i det enmandsmuseum i Kildekrog, han lod opføre i 1937 i samarbejde med betonpioneren, ingeniør Ernst Ishøy. Den bunkeragtige betonbygning er skrællet for vinduesåbninger og synes på mærkelig vis at spejle sine omgivelser, det barske sandflugtlandskab Rusland, som Tegner fik igangsat en fredning af fra 1916 og siden omdannede til statuepark. Øjensynlig har Tegner allerede inden den sidste Marokko-rejse forbundet museet og dets ørkenagtige omgivelser med Nordafrika, for museets indgangsdør er besat med ornamenterede metalbolte af den type, som ses allevegne i kontinentets nordlige muslimske bælte.<sup>8</sup> Formentlig er de inspireret af hans rejse i 1930 til Ægypten, Libyen og

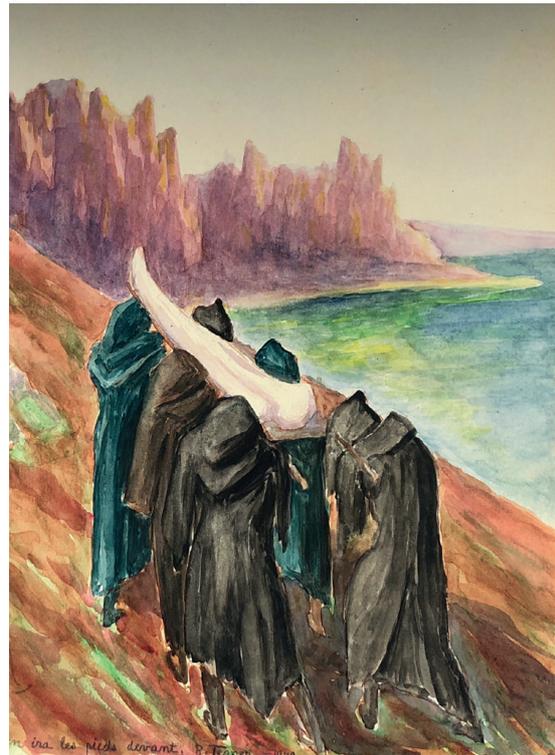


Rudolph Tegner: Skole i Fez, januar 1949 og Grave ved Meknes, 6. februar 1949

Tunesien, måske ligefrem hjembragt derfra. Under det afsluttende besøg i den tunesiske ørkenby Kairouan udtaler Tegner sig i hvert fald i vendinger, der turde genkalde statueparken og dens kompensation for hans senere tilbagetrukne liv: "En uendelig Fred steg op af den grænseløse Flade, og jeg forstod, at for den, der har faaet nok af Menneskenes jagende Liv, kan en Ørken blive et Paradis."<sup>9</sup>

Hvad angår de marokkanske miljøer af afvisende flader – sandfyldte vidder, ubrudte mure, tilhyllende klæder – uddrog Tegner en decideret dødsstemning. Blandt flere dødsrettede scenerier (fx sørgende ved en grav i Meknes, jødekirkegården i Fez) presser ét sig på som igangsætter af Tegners sene hovedværk *De blinde fra Marrakech*: et begravelsesfølge, der oppebærer et omhyllet kvindeligt i Fez (akvarel af *Et Ligtog – Fez*, dateret 25. januar 1949, efterfulgt af oliemaleri af samme motiv). Igen kan Elna udfolde deres fælles oplevelse en uge senere:

De afdøde synes at ligge ligesaa tilfældigt, som de har levet og ligkiste er jo et møbel, der ikke kendes ved arabiske jordfæstelser. Vi mødte forleden et



Rudolph Tegner: Et ligtog i Fez, 25. januar 1949 og Il s'en ira les pieds devant, 1949.

ligtog i de smalle gader og maatte klemme os op af [sic] muren, for ikke at komme paa tværs af den døde, der laa frit fremme paa et bræt, baaret på skuldrene af 6-8 mænd, der sang en monoton, stampende sang, mens taarerne trillede ned i skægget, der strittede af anstrengelsen. Det var gribende – den døde, der altsaa maa have været en kvinde, havde et hvidt, tyndt stof strammet over hodet [sic] og af lignende om de nøgne fødder – armene laa indtil kroppen svøbt i det brogede stykke stof, der var rullet om den. Liget rystede og duvede blødt eftergivende, under bærernes bevægelser, og skulde nu bæres herud og lægges i jorden, som det var.<sup>10</sup>

Men dette optrin står ikke alene som afsæt for Tegnens uforglemmelige skulptur. I Marrakech havde han forinden malet en flok fattige blinde med stokke og forrevne gevandter, der formentlig også går igen i Elnas dagbog fra november 1948: "Pludselig braser og bumler en sammenhængende klump af en halv snes blinde med deres straalende forsanger frem over gaden – og man har at humme sig, hvilket man gerne gør for denne sum af menneskelig ulykke." Forinden har hun på en i øvrigt tom venstreside be-

mærket andre "blinde, der er mere blinde, end blinde ellers plejer at være –". Det er altså når denne gruppe arme synshæmmede indtager rollen som begravelsesfølge og overtager dets byrde, det omhyllende kvindelig, at konceptet for Tegnens hovedværk bliver til.

En dyster kobling: en død, der bæres til graven af blinde. Synets nat forbinder sig med livets. Med denne forpinte gipsgruppe får modernismen et sent og mærkeligt gennembrud i Tegnens eller så klassisk orienterede værk. Trods de stadig hellenistisk muskuløse ben er kroppene delvis fragmenterede, og sammen med de abstrakt kantede klæder sammenflikkes de til en rå montage over det synlige træskelet – en demonstrativt ufærdig tilstand, der fremstår som selve værkets udsagn. Krydsningen af død og blindhed kunne ligefrem ses som en metakommentar til det opgør med den glatskinnende klassicistiske krop, som gruppen med sine barbariserede figurer udtrykker. I sin blege gips begribeliggør den afsjælede kvinde den franske filosof Michel Serres' idé om, at skulpturmediet har udspring i liget, en mere rodet materialitet end den uforgængelige organiske form, som klassisk skulptur udtrykker.<sup>11</sup> Og de fattige blinde bliver en allegori på den billedskepsis, den seen væk fra den synlige verdens fremtrædelser, som ligger i hjertet af islamisk kultur. Tegnens sene kup er at omplante denne billedskepsis til dens verdsliggjorte arvtager, den modernistiske abstraktion.

1 Rudolph Tegner, *Mod lyset: Arbejder, oplevelser, erindringer* (København: Aschehoug, 2005 [1943, 1978]), 40.

2 *Ibid.*, 37.

3 Edward W. Saïd, *Orientalism* (Harmondsworth: Penguin, 2003 [1978]).

4 Tegner, *Mod lyset*, 107-08.

5 *Ibid.*, 108.

6 Elna Tegner, brev fra nytårsdag 1949 til en vis Gertrud (Gertrud Rung?). Tegnermuseets arkiv.

7 Elna Tegner, brev fra 1. februar 1949 til samme Gertrud. Tegnermuseets arkiv.

8 Jeg takker Luise Gomard for denne iagttagelse.

9 Tegner, *Mod Lyset*, 222.

10 Elna Tegner, brev fra 1. februar 1949 til ovennævnte Gertrud. Tegnermuseets arkiv.

11 Michel Serres, *Statues: Le second livre des fondations* (Paris: Flammarion, 1987).

# Tanker om samtidskunsten i Marokko og dens historie

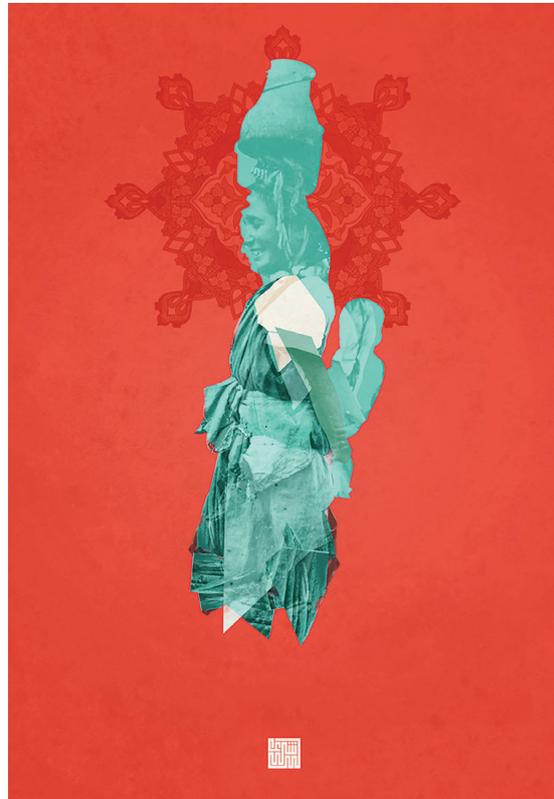
**Fatima-Zahra Lakrissa**

I debatten om marokkansk samtidskunst trænger især to spørgsmål sig på. Det første spørgsmål gælder rimeligheden af udtrykket "samtidskunst *fra* Marokko", som snarere burde være "samtidskunst *i* Marokko". Faktisk har den kulturelle avantgarde siden 1960'erne afvist indespærringen bag geografiske grænser til fordel for et imaginært område, som overskrider nationale grænser, hvilket også fremgår af den kulturelle avantgardes optagelse i diverse æstetiske og politiske netværk i kulturtidsskrifterne i løbet af 1960'erne og 70'erne<sup>1</sup>. Det andet spørgsmål består i at undersøge betydningen af begreberne tid, rum og grænser i udforskningen af samtidskunsten og dens historie såvel i Marokko som internationalt, og især på et tidspunkt, hvor spørgsmålene om geografi og territorie er aktuelle i diskussionen af kunsten i Maghreb-landene og resten af Nordafrika<sup>2</sup>. Disse tanker giver i øvrigt anledning til yderligere spørgsmål og valg af metode: Er geografisk klarhed vigtig for at forstå regionale dynamikker og deres placering i forhold til geopolitiske og kulturelle fænomener under globaliseringen af kunsten og kunsthistorien? Hvad kan det yderligere bidrage i forhold til de teoretiske værktøjer - global historie og postkoloniale studier - som mange internationale museer i dag inddrager i deres reevaluering af såkaldt ikke-vestlige kulturelle værker<sup>3</sup>? Hvordan skal man tænke på kunstens geografi uden nationalstatsbegrebet og som følge deraf tænke på den asymmetriske relation mellem et centrum og periferien? Hvordan bliver den nedarvede og

den aktuelle kunstudøvelse i Marokko påvirket af rejsen frem til kulturel og politisk uafhængighed?

Mange spørgsmål viser kompleksiteten af det marokkanske kunstunivers, som defineres af såvel eksistensvilkår og tilgængeligheden af andre samtidskunstværker som af den diskurs, der enten ledsager dem eller glimrer ved sit fravær. Mellem synlighed og fravær, mellem belyste og dunkle emner, drejer det sig også om forbindelsen til udøvelsen og måden den skabes i Marokko. Dette flytter ansvaret – eller engagementet – for kunstner, forsker og kurator til det punkt, hvor den intellektuelle, visuelle, formelle, redaktionelle og kuratoriske produktion åbner for et væld af valg, som gør det muligt at forny vejen til frigørelse fra en række markører som dels de geopolitiske og geokunstneriske grænser og dels spørgsmålene om internationalisme og globalisering. Dette punkt er eksperimenternes og fremsynets, og det har en epistemologisk værdi i Marokko. Det viser sig i åbningsrummene, som dannes i udkanten af den institutionelle og akademiske ramme<sup>4</sup>, ved mødet

Youssef Ousaid: Posters



mellem forskelle typer undersøgelser – det være sig af pædagogikken, kunsten eller diskursen – hvorfra der opstår nye måder at reflektere over objektets status, dets realisering og dets tidsmæssige forbindelse til stederne for produktion, demonstration og mægling. For i dag er det spørgsmålet, hvilke objekter, fagter, kunstneriske positurer og kuratoriske tiltag, som vil gøre det muligt at opfylde det akutte behov for fortællinger, der kan afklare vores forhold til det nutidige og skabe passende forbindelser til det sociale rum og den nære og internationale geopolitiske kontekst. Herved omdefineres betydningen af steder og individer, der er i stand til at skabe nye former for kunst- og samfundshistorie<sup>5</sup>.

Blandt disse former kan vi nævne en række kunstneriske frembringelser, hvor enten urbanisme, feminisme, biologi, etologi eller fiktion er ankerpunkt, og som indebærer refokusering af de dominerende fysiske, symbolske eller konceptuelle rum i samfundet, alt imens det regionale territorie får svækket sin rolle som ramme for forventning og formål for værkets historie. Refokuseringen i Younes Atbanes performance (*The Second Copy*, 2014-2018<sup>6</sup>) består i, at en historisk begivenhed erstattes med en fiktiv for at genopbygge en social histoire om den oplevede kunst som et rum for spekulation og permanent omskrivning. Fatima Mazmouz (*Casablanca mon amour. Liaisons Dangereuses – Résistants Marocains*, 2014) undersøger med sin kvindelige krop som prisme de oversete og blinde vinkler i den politiske historieskrivning fra kolonitiden og efter uafhængigheden for at foreslå en ny læsning, der tager hensyn til det intime og til kønnet<sup>7</sup>. Abdessamad El Montassir (*Résistance naturelle – Daghmous*, 2016-2018<sup>8</sup>) trækker på botaniske love og geografi for at skabe en symbolsk arkæologi med kritik af fænomenerne modstand, kamp og tilpasning, og husker os på, at arkivet også er det, der mangler at blive skabt, når nogle historier er stumme eller udviskede. Amine El Gotaibi (*Perspectives de brebis*, 2018<sup>9</sup>) tager afsæt i synsvinklen hos et lydigt får, der bruges som symbol på mennesket i flok. Formålet er at formulere en kritik af social fastfrysning og af de institutioner, der fastholder strukturerne, og vores øjne åbnes for nødvendigheden af individuelle politiske tanker<sup>10</sup>. I forhold til dagens Marokko fremstår disse forslag som systemer for skrivning, former og diskurs, der kan flytte kunsthistorikerens teoretiske problemer til nye rum for refleksion, som bliver aktive steder, hvor nutiden kan undersøges eksperimentelt, selv om rummene ikke er relevante for egentlig historieskrivning. Forslagene skaber således en nødvendig distance for den, som i dag ønsker at gentænke metodegrundlaget og skabe historiske modfortællinger.

- 1 I løbet af 60'erne og 70'erne udgjorde kulturelle tidsskrifter som *Maghreb Art* (1965-1969), *Souffles* (1966-1972) og *Integral* (1971-1977) et eksperimentelt rum for nye litterære og kunstneriske former, som ophæver ethvert forsøg på abstrakt deterritorialisering (essentialiserende læsning om begrebet autenticitet, for eksempel) eller på normativ reterritorialisering (som ideen om, at et subjekt fra en anden kultur ikke kan være andet end udtryk for forskellen. Angående spørgsmålet vestlig etnocentrisme og kunstnerisk modernisme, se især Sandy Prita Meier, « Malaise dans l'authenticité. Écrire les histoires « africaines » et « moyen-orientales » de l'art moderniste », oversat Isabelle Montin, *Multitudes*, 2013, n°53, pp. 77-96, online <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2013-2-page-77.htm>.
- 2 « Le Maghreb », *Perspective : actualité en histoire de l'art*, 2, 2017.
- 3 Visse af disse spørgsmål definerer den metodiske og teoretiske ramme for forskning i grundlaget for kunsthistorie i Maghreb-landene med Tunesien og Algeriet som eksempler. Se eksempelvis Annabelle Boissier et Fanny Gillet, « Ruptures, renaissances et continuités. Modes de construction de l'histoire de l'art maghrébin », *L'Année du Maghreb*, n° 10, 2014, pp.207-232.
- 4 Man må tilbage til 90'erne og iagttage en scene med markante konservative institutioner for at en reaktion på den institutionelle stagnation af "alternative" – hvis vi kan bruge det udtryk - strukturer for udbredelse og produktion, fordi fraværet helt frem til 2014 af et museum for moderne kunst og samtidskunst har bidraget til at holde den oprindelige modsætning i live mellem de to lejre – den anerkendte og den fremvoksende – hvilket bekræfter betydningen af disse steder for retningen på nutidens scene.
- 5 Husk kurator Abdellah Karroums pionerindsats med den kuratoriske tanke, som, siden 2002 i "L'appartement 22", fremfører ideen om den kunstneriske produktion som en proces i bevægelse, som bør udspørges gennem prismet af sine forskellige former for fremtoning og flytning fra kunstnerens mentale rum til rummene, hvor mødet med publikum og verden finder sted. Se Abdellah Karroum, « La « coprésence » fondement de la rencontre », 2006, [online], <http://appartement22.com/spip.php?article16>
- 6 Performances-konferencer, som kunstneren har afholdt siden 2014 i forskellige sammenhænge og med forskellige titler: *The Second Copy I Like This Title* (2014-2015) ; *The Second copy 2045* (2015-2017).
- 7 « Casablanca, Mon amour / Dar al Baida Hobe », uddrag af projektpræsentation af Fatima Mazmouz, 2014.
- 8 Tværfagligt forskningsprojekt initieret af kunstneren i 2016 i *Le Cube – Independant Art Room*, Rabat.
- 9 Projekt gennemført i *Al Maqam*, Tahannaout.
- 10 « Dessine-moi une brebis », « Tegn mig et får », projektpræsentation ved Juan Palao, bibliotekar ved mYSLm, 2018.



Ismail Ahendouz: Bread Player, 2015. Installation. I Marokko symboliserer brødet en levevej eller profession. Ved at knytte brødet til kunstgenstanden spørger Ahendouz, om man kan leve af kunsten i Marokko?

▷ Youssef Ouchra: Informatage # 1, 2014. Informatage # 1 vises som live performance på Rudolph Tegnens Museum i forbindelse med åbningen af udstillingen Tegner og Marokko. Marokkansk samtidskunst d. 1. juni 2018.



## Preface

Curator Johan Zimsen Kristiansen and I first got in touch back in August 2015, when he wrote to propose the idea of curating an exhibition of Moroccan contemporary art at the Tegner Museum.

Johan Zimsen Kristiansen, who was aware that Rudolph Tegner had visited Morocco twice, had found the exhibition *Le Maroc Contemporain* presented at Institut du Monde Arabe in Paris in 2014 very inspirational. Later, in 2016, Johan was particularly fascinated by a work by Fatiha Zemmouri presented at the 6<sup>th</sup> Marrakech Biennial: the artist had suspended a huge rock between two walls, letting visitors feel the thrill and horror of standing underneath it.

Rudolph Tegner visited Morocco twice in his life: in 1905, at the age of 31, and in 1948-49, two years before his death. The influence of these trips is clearly visible in his drawings and paintings, as well as in one of his most important sculptures and in the design of the museum itself. The front gate of the museum shares the same kind of decoration that adorns so very many doors in Morocco, and Tegner's final, unfinished sculpture *The Blind* was inspired by a scene from Marrakech described by his wife, Elna, in her diary.

All this made it very relevant to ask this question: what might Tegner have come across and been inspired by if he visited Morocco today?

Johan and I went on a research trip to Morocco in March 2017. Johan had already established channels of communication with Etayeb Nadif, Fatiha

Zemmouri and Youssef Ouchra, so we did have a number of meetings planned beforehand. But we were also open to simply see where our research would take us. We rented a car and drove south for seven hours to Guelmim, where we would meet with Etayeb Nadif – and we never even had a map. In fact, we never got around to buying a map to navigate by, but even so we arrived exactly where we wanted to go time and time again! Nadif introduced us to his art and took us to see the nomad settlements that constitute his roots and the cultural basis of his art. Roots are important to the proper understanding of Nadif's art.

Nadif pointed us towards the married couple Manna Idaali and Hamza Sfarm, causing us to suddenly find ourselves in a very remote village where all the men in town, accompanied by a few donkeys, were in the process of tarmacking a road just outside their studio. But even all this dust and noise could not drown out the impact of the couple's interesting works. We were swept up by the special atmosphere of this place, where there were plenty

Etayeb Nadif: Dama, 2015. Installation. Sand, dromedarekskrementer, pinde. 250 x 250 cm.

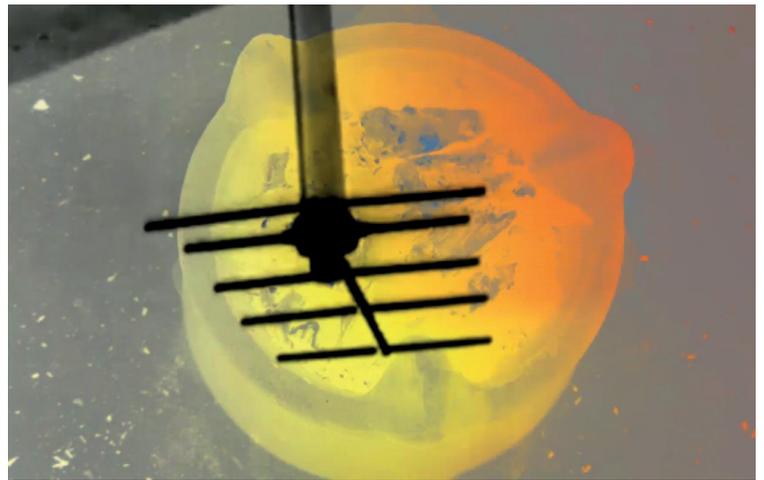
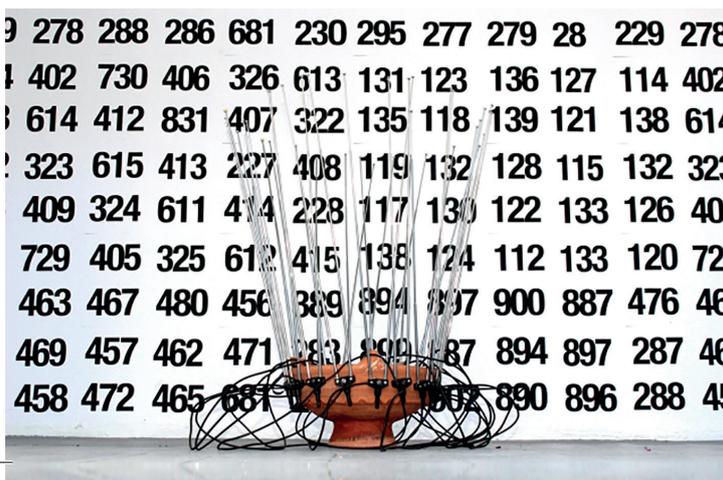


of kisses on the cheeks for both of us and where Hamza's sister lovingly twirled her brother's hair as she told us about the works and helped out with various English phrases. Manna showed us her works, which focus on gender politics, and Hamza presented his art, which revolves around traditional Moroccan objects while issuing a warning against repeating the mistakes of the past; mistakes that may give rise to barriers.

From here we went on to Agadir, where we had planned to meet Ismail Ahendouz and Youssef Ousaïd. We arrived far later than anticipated, but fortunately a late-night meeting in a motorway motel enabled us to form an impression of their work. We were fascinated by the artists' thoughts, works and skill. Youssef created the graphics for the catalogue cover and the poster.

Our next stop was Casablanca: a veritable melting pot of artistic inspiration, nerve and vibrancy. Here we met up with the ambitious Fatiha Zemmouri in Galerie 38. She later took us to a large house owned by Hassan Darsi, home to a collective of artists and thinkers known as *La Source du Lion*. This was

Hamza Errachid Sfar: Lmėjmar, 2013. Installation.



where we met Youssef Ouchra. That meeting ended up in our having dinner with Fatiha, Darsi, Youssef and Younes Baba-Ali, engaging in animated talks about art and culture. For example, we were introduced to the music of the Moroccan singer Oum. We highly recommend her work, which you can find on Spotify.

The meetings and inspiration from that journey formed the basis of this year's exhibition TEGNER AND MOROCCO – MOROCCAN CONTEMPORARY ART. Whether Tegner would have discovered these particular Moroccan artists is, of course, a question that cannot possibly be answered. What we do know, however, is that the eight artists selected for the exhibition represent our best take on portraying the Moroccan contemporary art scene as it is right now. Rooted in its own culture while looking towards the connotations of the West, Moroccan contemporary art bridges the gap between the Arab and Western realms of art. And if artists are a kind of seismographs, picking up on societal trends and shifts before the general public, this bodes well for the future.

In this catalogue, Jacob Wamberg (professor of art history, dr.phil.) writes about Rudolph Tegner and the inspiration he found in Morocco. Jacob Wamberg was one of the driving forces behind the publication of Tegner's memoirs and wrote the foreword to that book.

And the Moroccan art historian Fatima-Zahra Lakrissa, who works at the Mohammed VI Museum of Modern and Contemporary Art in Rabat, Morocco, has written about the art scene in Morocco right now.

Curator and art historian Johan Zimsen Kristiansen has written about the exhibition and the eight Moroccan artists featured there.

I hope you will find this visit from the Moroccan art scene interesting and inspirational.

Welcome!

*Luise Gomard*

director of the Rudolph Tegner Museum & Statue Park

## **Tegner and Morocco. Moroccan contemporary art**

What would the Danish sculptor Rudolph Tegner (1873–1950) have seen and experienced if he had travelled in Morocco today? This question is actually answered with considerable accuracy when you observe the wide scope and ambiguity of the works featured in the exhibition *Tegner and Morocco. Moroccan Contemporary Art* at the Rudolph Tegner Museum. Created by eight artists of that country, these works offer a small slice of Morocco. In 1983, the Moroccan-born sociologist and cultural theorist Abdelkebir Khattibi (1938–2009) wrote a book called *Maghreb Pluriel*, in which he described the North African region as complex and hybrid, partly due to its affiliations with the African continent, Arab culture and Europe – across different times and different beliefs<sup>1</sup>. One might take this as inspiration for speaking of this single country as a *Maroc Pluriel*, a plural Morocco whose art is distinguished by its extensive roots, its reach, its diversity and its sophisticated, direct and confident idiom<sup>2</sup>.

Moroccan contemporary art takes part in a socio-cultural process of change where criticism and self-criticism go hand in hand and where the ability to think differently, a *pensée-autre*, helps shape and raise questions concerning a Moroccan existence as well as the current state of things. In this exhibition, the interplay and issues at stake between art and its surroundings find expression to widely different degrees and through widely diverse media: With clear-sighted intelligence in the work of three younger artists from the south, Etayeb Nadif (b. 1989), Hamza Errachid Sfar (b. 1988) and Manna Idaali (b. 1985), all of whom work with a local and regional nomadic Berber cultural heritage seen from a global perspective. With quirky, thought-pro-

voking edginess in Ismail Ahendouz (b. 1988) and Youssef Ousaïd (b. 1986), both of whom mix elements from the country's history and folk culture with international aspects in their art on paper and installations. With intensity in the work of Youssef Ouchra (b. 1984), whose performance art revolves consistently around existential, at times spiritual themes. With a far-seeing outlook in the work of the internationally acclaimed Hassan Darsi (b. 1961) and that of Fatiha Zemmouri (b. 1966), both of whom explore their surroundings with a keenly honed sensitivity to history and materiality, giving rise to video pieces, installation art and site-specific works.

At the same time, the presentation of Moroccan contemporary art at the Rudolph Tegner Museum inadvertently and indirectly prods and pokes at Tegner's own descriptions and works inspired by Morocco. Here, the many subsequent changes to the Morocco which partly underpins at least some of Tegner's works – the French protectorate, the stereotypes and the Orientalism – manifest themselves in an anti-conformist, critical and investigative vocabulary where established gazes and modes of expression crack and splinter. Present-day Moroccan art is highly diverse, global in scope, and has an ever-growing reach.<sup>3</sup> Mentally and artistically, there is a world of difference between the descriptions, sketchbooks and charcoal drawings (such as *Hottentot Boy*) created by Tegner in and about Morocco in 1905<sup>4</sup> and specific present-day works such as Youssef Ouchra's explorations into existential activities poised between matter and spirit in his dervish-inspired performance *Décent-Dance*<sup>5</sup> and Etayeb Nadif's shrewdly observed milk object *Echakoua*, which considers the young Moroccan's outlook on the world as a hybrid entity arising partly out of a regional-local Hassani culture and partly out of transnational impulses.

In the light of this, the transition from Tegner's modern, Vitalistic art to present-day Moroccan art can also be seen as a way of formulating a range of questions that must be asked in order to think differently, to pursue new directions and to do so deliberately. For example, where and when does the concept of an exotic Morocco begin and end? What impact does the still-on-going process of mental decolonisation have on the perception and experience of Moroccan contemporary art? When Hassan Darsi is seen painting and balancing on a ledge high up on an abandoned building formerly used by the French protectorate in his video work *Zone d'incertitude*, he conducts a multi-layered inquiry into the validity of the actions of society and of its



Youssef Ouchra: Meta Fausse Mort, 2018. Fotografi.

individual citizens. A similar move away from a closed-off homogenous culture can be observed in Hamza Errachid Sfar: with his Amazigh jewellery he executes a deconstructivist move, asking questions about discrimination and equality – nationally, i.e. in the relationships between Morocco’s many different ethnic groups, as well as internationally<sup>6</sup>. Similar sentiments are also evident in Ismail Ahendouz’s subtle integration of the global community within the traditional Moroccan one, represented here by a Berber-designed hat. These works all possess elements of an unveiling and puzzlement as they push back at those Western and North African frames of reference that seek to preserve the status quo.

Thus, Moroccan contemporary art is not necessarily about observing ‘the Other’, but perhaps rather more about seeing or perceiving an *ébranlement*, a break, a revolt, a tremor – in the work and in our own entrenched ideas.<sup>7</sup> Taking her point of departure in her own heritage as a descendent of Sahara’s indigenous nomadic people, Manna Idaali’s photographic self-portraits prod and probe into the different opportunities and value ascribed to women and men in society, questioning the idea of women being worth only half as much as men, celebrated only half as much. Youssef Ousaid, who also created the exhibition poster, dissolves firm and fixed form as he reflects on the historical decay of memory – represented today by the withering

of digital information and knowledge – in his graphic installation featuring CDs and video.

Fatiha Zemmouri's black-and-white works constitute a highly distinctive and also dark study of raw processes and materiality. Here, states of impermanence and a pressure against pure beauty, against human pleasure, trickle out ambiguously, giving rise to affect in the viewer.

The Moroccan contemporary art presented here adds a superstructure to the classic ideas embedded in Rudolph Tegner's unfinished masterpiece *The Blind from Marrakech* from 1949. Looking towards a here-and-now rather than to a single, firmly fixed Moroccan identity becomes a key point in Moroccan contemporary art today. So called Non-Western art can – if it hasn't long since been incorporated into Western aesthetics, as in the case of Japanese woodcuts, Arab ornamentation or calligraphy – seem at odds with prevalent ideas of "good taste", with the conventions of high culture. This also holds true of Moroccan contemporary art: with its at times unruly ability to think along multiple lines and perceive things at several levels simultaneously, it sometimes requires time.

The idea behind *Tegner and Morocco. Moroccan Contemporary Art* is not to enact a strictly predetermined Moroccan dialogue with Tegner's work. Rather, the exhibition is propelled by a spirit of art historical curiosity and a wish to make room for a glimpse of contemporary Moroccan art. A new meeting between Tegner and Morocco.

Johan Zimsen Kristiansen, art historian, MA (research degree) and curator of *Tegner and Morocco. Moroccan Contemporary Art*

- 1 Khatibi, Abdelkebir: *Pensée-autre*, p. 16, p. 26. In: *Oeuvres de Abdelkebir Khatibi. III Essais*. Éditions de la différence. Paris, 2008.
- 2 Martin, Jean-Hubert et El Aroussi, Moulim: *Les arts visuels au Maroc*, p. 21. In: *Le Maroc Contemporain*. Institut du Monde Arabe. Paris, 2014.
- 3 El Yazami, Driss: *Reflets Sud. L'histoire, l'avenir*, p. 7. In: *Reflets Sud*. Fondation CDG. Rabat, 2016. And: Martin, Jean-Hubert et El Aroussi, Moulim: *Les arts visuels au Maroc*, p. 22-23. In: *Le Maroc Contemporain*. Institut du Monde Arabe. Paris, 2014.
- 4 Tegner, Rudolph: *Mod Lyset*, p. 107-109. Aschehoug. København, 2005.
- 5 Regarding dervish dance, see: Khatibi, Abdelkebir: *Corps Oriental*, p. 102. In: *Oeuvres de Abdelkebir Khatibi. III Essais*. Éditions de la différence. Paris, 2008.
- 6 Martin, Jean-Hubert et El Aroussi, Moulim: *Les arts visuels au Maroc*, p. 22. In: *Le Maroc Contemporain*. Institut du Monde Arabe. Paris, 2014.
- 7 Derrida, Jacques: *Le monolinguisme de l'autre*, p. 115, 117-118, 124, 129. Éditions Galilée. Paris, 1996.

## **Towards the dark: Tegner and Morocco**

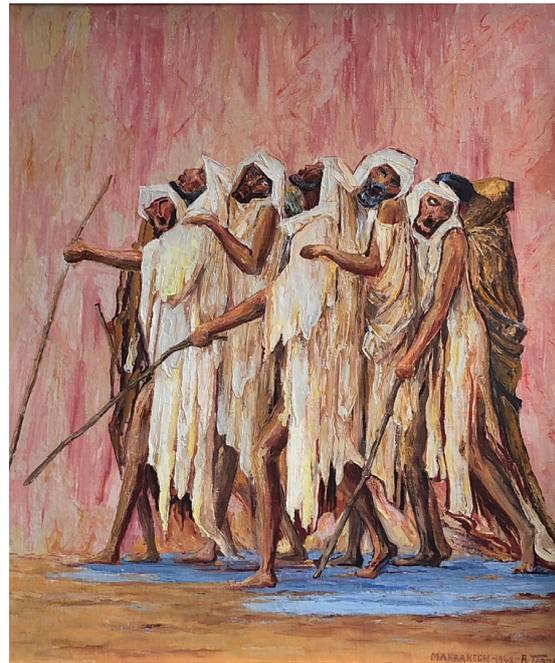
**Jacob Wamberg**

Travel was a lifelong source of fresh energy and inspiration for Rudolph Tegner. It was all the way back when he was a young cadet on the corvette *Dagmar* in 1888 that the fifteen-year-old Tegner first saw Acropolis and felt himself called to a life in the service of art.<sup>1</sup> The legacy of Hellas would permeate all of Tegner's sculpture – from decadent Symbolism to Vitalistic celebrations of the heroic human body onwards to cheerful Art Deco – but it also prompted his subsequent extensive travels in Europe, particularly in the Mediterranean countries Spain and Italy. As is clearly apparent from the many travelogues appearing in his highly readable memoirs *Mod lyset (Towards the Light, 1943)*, the idea of *The Grand Tour*, a classic rite of passage for the aristocracy and, later, for artists, underpinned these journeys and ensured that Tegner took great care to take in the various sights along the way in terms of architecture, sculpture and painting. After 1911, this was done in the company of his wife, Elna, whom he had just married. Tegner would get a permanent base to help him slake his thirst for European culture in 1926, when his disappointment with ceaseless opposition in Denmark prompted him to settle in Meudon, a suburb of Paris, with Elna.

Responding to the same logic of classical ideals of culture and edification, the Muslim territories of North Africa – including the main focus of this exhibition, Morocco – came to represent the Occident's opposite number for Tegner: it stood for all things alien, exotic, magical, irrational, inscrutable

– and on Tegner’s very last journey it also came to represent death, eloquently and unforgettably expressed in his final, unfinished magnum opus *The Blind from Marrakesh* (1949–50). Curiously, Tegner’s yearnings for realms beyond classical humanist Europe were awoken on the very same trip that threw him into the arms of Acropolis. From the top of one of the Pillars of Hercules at Gibraltar, surrounded by threatening cannons, Tegner and his friends looked ‘out across the increasingly blue Mediterranean, glimpsing new land far away in the flickering heat haze. It was Africa!’<sup>2</sup> Unlike most other Danish artists of his generation, Tegner did in fact get the opportunity to satisfy his youthful curiosity on several occasions since then, visiting Muslim North Africa on several occasions: 1905 (Morocco), 1930 (Egypt, Libya, Tunisia) and 1948–49 (Morocco again). As far as Morocco is concerned, then a sultanate dominated by the French and Spanish, Tegner’s first encounter with the place was an eight-day visit to Tangiers in 1905, crossing over from Gibraltar. More in-depth exploration had to wait until the Tegners’ late journey, which saw the couple spending four months in the country, from November to March, driving around to visit Casablanca, Marrakesh, Fez, Fédala and the Atlas Mountains.

When Tegner later looked back upon his first brief visit to Tangiers in April 1905, we clearly sense his frank, unapologetic exotisation of everything he experience – displaying the overall attitude that the Palestinian-American literary historian Edward Saïd has subsequently dubbed *Orientalism*.<sup>3</sup> Even though it would be easy for present-day readers to brand Tegner’s outlook as culturally chauvinistic, if not downright racist, it actually seems to be more a case of simple-minded, straightforward fascination with the alien than of malicious condescension. For example, Tegner might observe that the black bargemen who brought him to Tangiers from Gibraltar, ‘looked hungry, but did not go so far as to eat us’, just as he describes the crowds as ‘a cornucopia of strange characters: pitch-black negroes with magical turbans, flat noses and huge lips. Arabs dressed in sack-like bundles of clothes, wearing yellow slippers with their bare legs, sniffing Jews, naked urchins of all mixed races and shades of colour’.<sup>4</sup> Visual impressions from the souk were recorded in the form of folk scenes in his sketchbooks, as was the sun-dazzled view from his hotel window and an entire panoramic view of the yellow-white Atlantic city. This in spite of the fact that a menacing division of soldiers from ‘the Sultan’s Guard’ knocked his easel into the dust, presumably due to a cocktail of anti-colonialist posturing and Muslim scepticism towards images.<sup>5</sup>



Rudolph Tegner: Blind i Marrakech og Blinde i Marrakech.

Upon Tegner's return to Morocco 43 years later, the country by then a protectorate governed entirely by France, his outlook and attitude appear surprisingly unchanged (although it should be said that he did, of course, in terms of words, already observe his first visit from some distance in terms of time). His is still the Orientalising tourist's gaze enchanted by the colourful crowds as he meets them in open marketplaces, bazaars and out in the open countryside. Elna reports in her diary how the teeming masses of people can crowd them with almost claustrophobic closeness even while they basically remain outsiders. They are obviously not allowed to follow the natives behind the closed-off façades of the Medina where private lives are hidden. In charcoal sketches and watercolours, some of which later become oils, Tegner captures a range of subjects with equal parts detachment and enchantment: squatting street traders, a barber and his customer, a fire eater, a fortune teller and even 'a witch from Fez'. The artist's eye dwells on exotic lighting, outlining silhouettes against hidden fires or depicting crowds made stripy by the shadows cast by souk awnings. Even though Elna is now alone in describing events in her – incidentally very well written – letters and diaries, it seems as if the couple's words and images converge in the life they have shared so closely for so long. In a letter dated New Year's Day 1949 she makes the following observation:

Maroc is actually a harsh and unforgiving country with its sun and dryness, as much so as Denmark with its winds and rains – but how strange its people are! No evolution for 2,000 years, apart from the enforced vaccinations that have been thrust upon them, but which keeps the epidemics at bay. Their joys are still snake charmers and fire eaters (which were also daily pleasures for us), fortune tellers and scribes who still sit on the ground amidst clouds of dust that reach the sky.<sup>6</sup>

When, in January 1949, Tegner depicts a dense crowd of children at the bottom of a shaft-like madrassa in Fez, we may be certain that this is the very same scene that Elna unfolds in a letter shortly afterwards. Among the monotonously chanting children she notices, consistently with the visual impression, 'an interconnected mass of bodies rocking and swaying in synchronised rhythm'.<sup>7</sup> As unforgettably as the Koran is embedded in the children's mind in this school, she sees an absence of evolution in this mode of education.

Generally speaking, Tegner's sketches and oils are somewhat stiff of line and characterised by garish and occasionally rather cloying colours – a certain saccharine quality that appears to haunt many sculptors who turn their hand to flat media (from Bertel Thorvaldsen to Henry Moore). However, we find that during the time elapsed from 1905 to 1948, Tegner's drawings and paintings have become more Modernist, allowing themselves a greater degree of simplification and occasionally even a tortured, almost jagged Expressionism. This *Spätstil* seems to congenially mesh with the settings and scenes that Tegner captures on this late journey. As a result of Muslim aniconism, Morocco was entirely empty of the kind of grand sculptures in the classical tradition that Tegner loved so much, and perhaps as a result of the same iconoclastic tendencies the people, especially the women, were shrouded in garments that covered everything while the urban settings themselves had a closed-off quality, with large, unbroken expanses of wall and small windows – a tendency that the sketches record with great clarity and translate into a Modernist emphasis on simplified surfaces. Tegner had already engaged with a similarly closed vein of architecture in the single-artist museum he had built in Kildekrog in 1937 in co-operation with the engineer Ernst Ishøy, a pioneering figure within the use of concrete. The bunker-like concrete building has been stripped of windows, strangely reflecting its setting, the harsh inland drift sand landscape known as Rusland (Russia). Tegner launched his efforts to impose a conservation order on this

landscape in 1916 and later went on to transform it into a sculpture park. It would seem that even before his final trip to Morocco, Tegner associated the museum and its desert-like setting with North Africa, for its front door is decorated by ornamental metal studs of the kind seen everywhere in the northern Muslim belt of the African continent.<sup>8</sup> These studs were presumably inspired by his 1930 journey to Egypt, Libya and Tunisia and may even have been brought home from there. During his concluding visit to the Tunisian desert city of Kairouan, Tegner certainly speaks in terms that can be said to recall the sculpture park and how it compensated for his later secluded existence: 'An infinite sense of peace emanated from this boundless plane, and I understood that for those who have had enough of humanity's hectic lives, a desert can become a Paradise'.<sup>9</sup>

As regards the many forbidding surfaces found in the Moroccan settings – sandy vistas, unbroken walls, shroud-like garments – Tegner responded by sensing an atmosphere of death. Among several scenes associated with death (such as mourners by a tomb in Meknes, the Jewish graveyard in Fez), one in particular stands out as a precursor and catalyst for Tegner's late masterpiece *The Blind from Marrakesh*: a funeral procession carrying aloft the shrouded body of a woman in Fez (watercolour of *A Funeral Procession – Fez*, dated 25 January 1949, later followed by an oil painting depicting the same scene). Once again, Elna unfolds their shared experience a week later:

The dead appear to rest as haphazardly as they lived, and, as we know, a coffin is a piece of furniture unknown at Arab burials. We recently met a funeral procession in the narrow streets and had to squeeze up against the wall in order not to impede the final journey of the dead, who was lying in full view on a plank carried on the shoulders of six or eight men who sang a monotonous, stamping song while tears trickled down into beards bristling with the effort. It was a moving sight – the dead, who must have been a woman, had white, thin fabric tied around her head and a similar fabric around her naked feet – her arms lay along the body, wrapped in by the gaudily coloured cloth that swathed it. The body shook and shuddered with soft, yielding submission in time with the pall bearers' movement as it was carried out to be put in the ground just as it was.<sup>10</sup>

However, this scene is not the only springboard for Tegner's unforgettable sculpture. In Marrakesh he had already painted a group of poor blind peop-

le, carrying canes and dressed in tattered rags; a scene that is presumably identical to the one described in Elna's diary in November 1948: 'Suddenly a solid mass of half a dozen blind, led by their excellent lead singer, come crashing and stumbling down the street – one is simply expected to get out of the way, which one gladly does before this sum of human misery'. Prior to this, she had made a note on an otherwise blank left-hand page concerning other 'blind people who are more blind than the blind usually are – '. It is when this group of struggling visually impaired people become a funeral procession and take over its burden, the shrouded female corpse, that the concept for Tegner's magnum opus emerges.

A dark connection: the dead being carried to the grave by the blind. The nightfall of vision intermingling with the nightfall of life itself. With this tortured plaster group, Modernism finds a late and peculiar breakthrough in Tegner's otherwise classically informed practice. The legs may still display Hellenic muscularity, but the bodies are partially fragmented, joining the abstractly jagged clothes in being cobbled together into a rough montage propped up by a still-visible wooden frame – a demonstratively unfinished state that appears to be the very essence of the work's message and significance. The merging of death and blindness might even be seen as a meta-comment on the revolt against the glossy classicist body, a revolt clearly expressed by this group of barbarised figures. Cast in pale plaster, the lifeless woman embodies the French philosopher Michel Serres's idea about the medium of sculpture taking its wellspring in the dead body, a rather messier form of materiality than the imperishable organic form presented in classical sculpture.<sup>11</sup> And the impoverished blind figures become an allegory of the scepticism towards images, the looking away from the entities of the visible world that lies at the heart of Islamic culture. Tegner's late stroke of genius is to transplant this aniconism to its secular heir, Modernist abstraction.

1 Rudolph Tegner, *Mod lyset: Arbejder, oplevelser, erindringer* (Copenhagen: Aschehoug, 2005 [1943, 1978]), 40.

2 *Ibid.*, 37.

3 Edward W. Saïd, *Orientalism* (Harmondsworth: Penguin, 2003 [1978]).

4 Tegner, *Mod lyset*, 107–08.

5 *Ibid.*, 108.

6 Elna Tegner, letter dated New Year's Day 1949 to a certain Gertrud (Gertrud Rung?). The Tegner Museum's archives.

7 Elna Tegner, letter dated 1 February 1949 to the same Gertrud. The Tegner Museum's archives.

8 I am grateful to Luise Gomard for this observation.

9 Tegner, *Mod Lyset*, 222.

10 Elna Tegner, letter dated 1 February 1949 to the abovementioned Gertrud. The Tegner Museum's archives.

11 Michel Serres, *Statues: Le second livre des fondations* (Paris: Flammarion, 1987).

## **Quelques réflexions sur l'art contemporain au Maroc et son histoire**

**Fatima-Zahra Lakrissa**

Deux remarques dominent les réflexions sur l'art contemporain marocain et les débats qu'il suscite. La première porte sur la pertinence de l'expression « art contemporain du Maroc », qu'il convient sans doute de remplacer par « art contemporain au Maroc ». En effet, le confinement aux limites géographiques est refusé dès les années 1960 au profit d'un imaginaire territorial qui dépasse les frontières nationales, comme le montre l'adhésion de l'avant-garde culturelle à divers réseaux esthétiques et politiques au sein des revues culturelles durant années 1960 et 1970<sup>1</sup>. La seconde consiste à interroger l'importance à accorder à la notion de lieu, d'espace et de frontière dans l'examen de la création contemporaine et de son histoire au Maroc comme à l'échelle internationale, et cela au moment même où les questions de géographie et de territoire s'inscrivent dans l'actualité des réflexions sur l'art du Maghreb et de l'Afrique du Nord<sup>2</sup>. Ces remarques convoquent au demeurant nombre d'interrogations et de choix méthodologiques : l'éclairage géographique est-il pertinent pour comprendre les dynamiques régionales et leur positionnement à l'égard des phénomènes géopolitiques et culturels de la globalisation de l'art et de l'histoire de l'art ? Que peut-il apporter en complément des outils théoriques tels que l'histoire globale ou les études post-coloniales aujourd'hui convoqués dans le processus de réévaluation des productions culturelles dites non occidentales auquel contribuent de nombreuses institutions muséales internationales<sup>3</sup> ?

Comment penser la géographie de l'art en dehors de son articulation à la notion d'État-nation, et conséquemment réfléchir aux relations asymétriques entre un centre et des marges ? Comment l'histoire des indépendances - culturelle et politique - agissent sur les pratiques patrimoniales et artistiques actuelles au Maroc ?

Autant de questions qui révèlent la complexité du champ artistique marocain, lequel se définit autant par les conditions d'existence et d'accessibilité des productions artistiques contemporaines que par les discours qui les accompagnent ou qui leur font défaut. Entre visibilité et absence, entre sujets abordés et occultés, c'est aussi le lien à la discipline, et la manière dont elle se constitue au Maroc dont il est question. Cela transporte la responsabilité – ou l'engagement – de l'artiste, du chercheur et du curateur en ce lieu où la production intellectuelle, visuelle, formelle, éditoriale et curatoriale ouvrent un champ de possibles qui permet de renouveler les stratégies d'émancipation à l'égard de certains marqueurs comme, d'un côté, les frontières géopolitiques et géoartistiques, et de l'autre, les enjeux d'internationalisme, voire de globalisation. Ce lieu est celui de l'expérimentation et de la prospective qui ont, au Maroc, une valeur épistémologique. Il s'incarne dans les espaces liminaires qui se sont constitués en marge du cadre institutionnel et académique<sup>4</sup>, au croisement de divers champs d'investigations – qu'il s'agisse de ceux de la pédagogie, de l'art ou des discours – et depuis lesquels émergent de nouveaux dispositifs de réflexion sur le statut de l'objet, ses processus de réalisation, ses temporalités en lien avec les sites de production, de monstration et de médiation. Car la question aujourd'hui est de savoir, quels objets, quels gestes, quelles postures artistiques et quelles démarches curatoriales permettent de traduire l'urgence dictée par la nécessité de produire des récits en mesure d'éclairer notre rapport à la contemporanéité, et de créer les connexions idoines avec l'espace social, le contexte géopolitique immédiat mais aussi international, tout en redéfinissant la fonction des sites et des individus aptes à produire de nouvelles modalités d'écriture de l'histoire de l'art et de la société<sup>5</sup>.

Parmi ces pratiques, nous pouvons citer des propositions artistiques récentes dont l'urbanisme, le féminisme, la biologie, l'éthologie ou la fiction sont le point d'ancrage, et qui, tout en s'éloignant de la notion de territoire régional comme horizon d'attente et finalité de l'histoire des œuvres, proposent différentes expériences de décentrement par rapport aux espaces



Youssef Ousaid: Posters

dominants dans la société, soient-ils physiques, symboliques ou conceptuels. Le décentrement dans la performance de Younes Atbane (*The Second Copy*, 2014-2018<sup>6</sup>) consiste en la substitution de l'événement historique par un modèle fictif pour la reconstitution d'une histoire sociale de l'art appréhendée comme un champ de spéculation et de réécriture permanente. Fatima Mazmouz (*Casablanca mon amour. Liaisons Dangereuses - Résistants Marocains*, 2014) interroge à travers le prisme de son corps de femme les impensés et les angles morts des écritures politiques de l'histoire coloniale et post-indépendance pour en proposer de nouvelles lectures qui passent par la prise en compte de l'intime et du genre<sup>7</sup>. Abdessamad El Montassir (*Résistance naturelle - Daghmous*, 2016-2018<sup>8</sup>) convoque une géographie végétale et des lois de la botanique pour produire une archéologie symbolique et critique des phénomènes de résistance, de lutte et d'adaptation, nous rappelant que l'archive est aussi ce qui reste à construire lorsque certaines histoires sont muettes ou effacées. Amine El Gotaibi (*Perspectives de brebis*, 2018<sup>9</sup>) adopte le point de vue de la brebis, animal obtempérant

et symbole de l'homme en groupe, pour formuler une critique des déterminations sociales, de la manière dont les structures institutionnelles la véhiculent, tout en nous éveillant à la nécessité de l'exercice d'une pensée politique individuelle<sup>10</sup>. Dans le contexte du Maroc d'aujourd'hui, ces propositions se présentent comme autant de systèmes d'écritures, de formes et de discours qui permettent de déplacer les problèmes théoriques que se pose l'historien de l'art vers de nouveaux espaces de réflexion qui, bien que ne relevant pas des disciplines historiques, deviennent des sites actifs depuis lesquels le présent est diagnostiqué de façon expérimentale. Ces propositions procèdent ainsi à une mise à distance aujourd'hui essentielle pour qui souhaite repenser les fondements de la discipline et produire des contre-récits historiques.

- 1 Durant les années soixante et soixante-dix, des revues culturelles comme *Maghreb Art* (1965-1969), *Souffles* (1966-1972) et *Integral* (1971-1977) constituent un espace d'expérimentations de nouvelles formes littéraires et artistiques qui annulent toute tentative de déterritorialisation abstraite (lectures essentialisantes autour de la notion d'authenticité par exemple) ou de reterritorialisation normative (comme l'idée selon laquelle le sujet en provenance d'une autre culture ne peut être autre chose que l'expression de la différence). Sur la question de l'ethnocentrisme occidental et des modernismes artistiques, voir notamment Sandy Prita Meier, « Malaise dans l'authenticité. Écrire les histoires « africaines » et « moyen-orientales » de l'art moderniste », trad. Isabelle Montin, *Multitudes*, 2013, n°53, pp. 77-96 [en ligne] <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2013-2-page-77.htm>.
- 2 « Le Maghreb », *Perspective : actualité en histoire de l'art*, 2, 2017.
- 3 Certaines de ces questions définissent le cadre méthodologique et théorique pour des recherches menées sur la constitution de l'histoire de l'art au Maghreb à travers les exemples de la Tunisie et de l'Algérie. Voir par exemple Annabelle Boissier et Fanny Gillet, « Ruptures, renaissances et continuités. Modes de construction de l'histoire de l'art maghrébin », *L'Année du Maghreb*, n° 10, 2014, pp.207-232.
- 4 Il faut remonter aux années 1990, avec le constat d'une scène marquée par des institutions conservatrices pour voir se constituer en réaction à l'enlisement institutionnel des structures de diffusion et de production « alternatives », si tant est que nous puissions employer ce terme, puisque l'absence jusqu'en 2014 d'un musée d'art moderne et contemporain a contribué à perturber l'opposition franche entre les deux territoires – du reconnu et de l'émergent –, attestant de ce fait de la prééminence de ces lieux pour diriger la scène contemporaine.
- 5 Rappelons le rôle pionnier du curateur Abdellah Karroum dans l'avènement d'une pensée curatoriale qui, depuis 2002 au sein de *L'appartement 22*, met avant l'idée de la production artistique comme processus mouvant qui demande à être interrogé à travers le prisme de ses diverses modalités d'apparition et de déplacement depuis l'espace mental de l'artiste vers les espaces de ses rencontres avec les publics et le monde. Voir Abdellah Karroum, « La « coprésence » fondement de la rencontre », 2006, [en ligne], <http://appartement22.com/spip.php?article16>
- 6 Performances-conférences que l'artiste conduit depuis 2014 dans différents contextes de réception et sous différents titres : *The Second Copy I Like This Title* (2014-2015) ; *The Second copy 2045* (2015-2017).
- 7 « Casablanca, Mon amour / Dar al Baida Hobe », extrait du texte présentation du projet par Fatima Mazmouz, 2014.
- 8 Projet de recherches interdisciplinaires initié par l'artiste en 2016 en résidence à Le Cube – Independent Art Room, Rabat.
- 9 Projet réalisé en résidence à Al Maqam, Tahannaout.
- 10 « Dessine-moi une brebis », présentation du projet par Juan Palao, bibliothécaire au mYSLm, 2018.



## Biografier

**Ismail Ahendouz** (f. 1988). Uddannet fra Institut National Des Beaux-Arts i Tétouan. Har bl.a. udstillet på Much Silence på Le 18 i Marrakech i 2015, deltaget på Héros, Anti-héros, Personnages Extraordinaires på Comptoir de Mines Galerie i Marrakech i 2017 og udstillet på Musée des civilisations i Abidjan i Elfenbenskysten i 2017 i forbindelse med den otte-tende Jeux de la francophonie.



**Hassan Darsi** (f. 1961). Uddannet fra School of plastic art i Belgien. Grundlægger af Atelier La Source du Lion i 1995 og blandt andet repræsenteret i samlingen på Centre Pompidou i Paris. Har blandt andet udstillet i L'Atelier 21 i Casablanca i 2016 og på Mucem i Marseille i 2014 og 2017.

**Manna Idaali** (f. 1985). Uddannet fra Institut National Des Beaux-Arts i Tétouan. Har bl.a. udstillet på Res Artist på Espace Expressions CDG i Rabat 2015 og Reflets Sud på Fondation CDG i Rabat i 2016.



**Etayeb Nadif** (f. 1989). Uddannet fra Institut National Des Beaux-Arts i Tétouan. Har bl.a. udstillet på Le Maroc Contemporain på Institut du Monde Arabe i Paris i 2014/2015 og Volumes Fugitifs på Mohammed VI Museum of Modern and Contemporary Art i Rabat i 2016.



**Youssef Ouchra** (f. 1984). Uddannet fra IHB Media Art i Casablanca. Har bl.a. udstillet på Le Maroc Contemporain på Institut du Monde Arabe i Paris i 2014/2015, på New Talents på Biennalen i Köln i 2016 og Mousseem Nomadic Arts Centre i Bruxelles 2018.

**Youssef Ousaïd** (f. 1986). Uddannet fra Institut National Des Beaux-Arts i Tétouan. Har bl.a. udstillet i Espace 150x295 i Martil i 2013, på Special Flag (med Collectif YMA) i Atelier 21 i Casablanca i 2014, på Much Silence på Le 18 i Marrakech i 2015 og Saout l'Mellah på Limiditi - Temporary Art Projects, 2017.



**Hamza Errachid Sfar** (f. 1988). Uddannet fra Institut National Des Beaux-Arts i Tétouan. Har bl.a. udstillet i Espace 150x295 i Martil i 2013, på Special Flag (med Collectif YMA) i Atelier 21 i Casablanca i 2014, på Much Silence på Le 18 i Marrakech i 2015 og Festival de Tighmert i 2016.



**Fatiha Zemmouri** (f. 1966). Uddannet fra L'école supérieure des beaux arts de Casablanca. Har bl.a. deltaget på den sjette Marrakech Biennale i 2016, på Femmes, artistes marocaines de la modernité 1960-2016 på Mohammed VI Museum of Modern and Contemporary Art i Rabat i 2016 og på La Galerie 38 i Casablanca i 2017.



**Eric Andersen** (f. 1943). Uddannet komponist hos Herman D Koppel. Internationalt arbejdende intermedialkunstner, fluxus og performance kunstner. Repræsenteret med værker i samlingerne på bl.a. MoMA i New York, Centre Pompidou i Paris og Getty Foundation i San Francisco.

**Fatima-Zahra Lakrissa** (f. 1976). MA i kunsthistorie. Er ansvarlig for udstillinger og det kulturelle program på Musée Mohammed VI for moderne kunst og samtidskunst i Rabat, hvor hun i 2018 har kurateret udstillingen "Ahmed Cherkaoui. Mellem modernitet og forankring (april-august)". I 2016 har hun samarbejdet som associeret kurator på udstillingen "Kunstakademiet i Casablanca: Belkahia, Chabâa, Melehi, kunstværket og om historien" inden for rammerne af 6. udgave af Biennalen i Marrakech (februar-maj).

**Jørgen Bæk Simonsen** (f. 1951). Professor, dr.phil. og forsker, Institut for Tværkulturelle og Regionale Studier ved Københavns Universitet. Direktør for Det Danske Institut i Damaskus i Syrien fra 2001-2005. Har bl.a. skrevet Politikens bog om islam, 2008.

**Jacob Wamberg** (f. 1961). Dr.phil. og professor i kunsthistorie ved Århus Universitet. Har skrevet introduktionen til Rudolph Tegner i Mod Lyset. Erindringer (1991). Endvidere forfatter til Landscape as World Picture: Tracing Cultural Evolution in Images (2009, dansk udgave 2005) og medudgiver af The Posthuman Condition. Ethics, Aesthetics and Politics of Biotechnological Challenges (med Kasper Lippert-Rasmussen og Mads Rosendahl Thomsen, 2012).

**Luise Gomard** (f. 1973). Ansat på Rudolph Tegnernes Museum & Statuepark som museumsinspektør i 2004 og fra 2011 direktør samme sted.

**Johan Zimsen Kristiansen** (f. 1976). Kunsthistoriker mag.art. Gæsteunderviser i kunstteori ved Kunstakademiet i Trondheim, Norge 2015-2017. Samarbejde med og koordinator for Peggy Guggenheim Collection i Venedig på udstillingen Rita Kernn-Larsen. Surrealist Paintings, 2017.

## Tak

Tak til udstillingens otte billedkunstnere: Ismail Ahendouz, Hassan Darsi, Manna Idaali, Etayeb Nadif, Youssef Ouchra, Youssef Ousaïd, Hamza Errachid Sfarm, Fatiha Zemmouri.

Tak til VKRs Familiefond – KrogagerFonden – Aage og Johanne Louis-Hansens Fond – 15. Juni Fonden – Knud Højgaards Fond – Den Marokkanske Ambassade i Danmark – Flügger Helsing for stor velvilje og generøs støtte.

Tak til Nikolaj Kunsthal og Eric Andersen for godt fagligt samarbejde om live performances.

Tak til Davids Samling og Jørgen Bæk Simonsen for godt fagligt samarbejde om foredrag.

Tak til Billedskolen Gribskov for godt samarbejde om sommerworkshop for børn.

Tak til Marokkos Ambassade i Danmark, ambassadør Khadija Rouissi og Ali Hajji; Den Danske Ambassade i Marokko, ambassadør Jørgen Molde, konsul Aïda Steffensen og Bouchra Samsam; Johnny Salomonsson fra Flügger Helsing; Jacob Wamberg; Fatima-Zahra Lakrissa; Younes Baba-Ali; Caroline Legois; Espace Darja og Nisrine Chiba; Festival Caravane Tighmert og Carlos Perez Marin; Vejen Kunstmuseum og Teresa Nielsen; Cirkus Arena, Kristoffer Ditlevsen og Daniel Koscik; Helene Nyborg og Andreas Brøgger fra Nikolaj Kunsthal; Kjeld Folsach og Sonja Wiesener fra Davids Samling; Jacob Aue Sobol; Loft Art Gallery og Myriem Berrada, Yasmine Berrada, Mohammed Berrada og Jacques-Antoine Gannat; Københavns Kommune, Claus Alstrup Borre, Mikkel Halbye Mindinggaard, Rasmus Nielsen og Jens Peter Munk; Henriette Wiberg Danielsen; René Lauritsen.

Også tak til Mads Gamdrup, Ole og Nete Østergaard, Lise Kappel Pedersen, Lene Skovgaard, Søren Jakobsen og de frivillige på Rudolph Tegnernes Museum, Carsten Gomard, Peter Olesen.

**TEGNER OG MAROKKO**  
**Marokkansk samtidskunst**

Udstilling på Rudolph Tegnens Museum & Statuepark  
1. juni - 21. oktober 2018

Omslag / poster: Youssef Ousaïd / Concept Positive

©2018 Rudolph Tegnens Museum & Statuepark

Udstillingskurator: Johan Zimsen Kristiansen, kunsthistoriker mag.art.

Katalogtekster: Jacob Wamberg, Luise Gomard, Fatima-Zahra Lakrissa og Johan Zimsen Kristiansen

Oversættelse: René Lauritsen og Carsten Gomard

Foto: © Kunstnerne / © The artists. Undtagen: Side 4: Ole og Nete Østergaard. Side 10: Vejen  
Kunstmuseum. Side 4, 10, 21, 22, 25, 26 og 44: Rudolph Tegnens Museum & Statuepark.

Layout: Henriette Wiberg Danielsen / sidenhen.dk

Tryk: PE offset A/S

ISBN: 978-87-989591-4-4